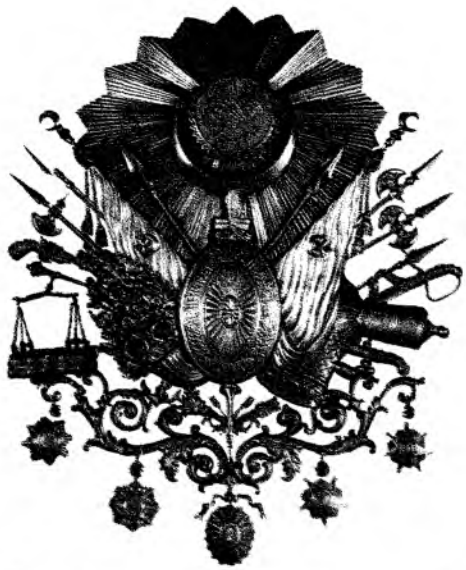


Osmanlı

10

KÜLTÜR VE SANAT

EDİTÖR
GÜLER EREN

BİLİM EDİTÖRLERİ
DOÇ. DR. KEMAL ÇİÇEK
CEM OĞUZ

YENİ TÜRKİYE YAYINLARI

TEKNİK KOORDİNATÖR
MURAT OCAK

GÖRSEL YÖNETMENLER
HATİCE KOT / ERSİN BALCI

GÖRSEL YÖNETMEN YARDIMCILARI
SEVGİ ÖZÇELİK / LEVENT ELPEN / AYŞE BALCI

DİZGİ GRUBU
ALİ TAŞTEPE / Ö. FARUK TAŞTEPE / ADEM TEMİZKÖK
ALİ ŞİMŞİR / EMRE TAŞTEPE / GÖKHAN ÖZEN
FAHRİ UZUN / AHMET MAYALI

RESİM TARAMA
HAMDİ ALKAN

TASHİH GRUBU
OYA AKBAŞ OCAK / ELNUR AĞAOĞLU / KAZIM BİLGE
AHMET KARAÇAVUŞ / HALİT ÜNSAL / SEVİL DÜNDAR
AYLA YILDIZ / MEHMET LÂLE / EMİNE ÖZDEMİR
SERAP DÜNDAR / HÜMEYRA SAK / ÖZLEM ATA

GRAFİK TASARIM
YAZIEVİ İLETİŞİM HİZMETLERİ

DİZGİ
GÖKÇEN TEKNİK

BASKI
SEMİH OFSET

CİLT
BALKAN CİLTEVİ

YAYIN KODU
ISBN 975-6782-03-X (TAKIM)
975-6782-13-7 (CİLT)

YAYIN YERİ VE TARİHİ
ANKARA 1999

Yan Kağıt Ebrûsu: Mustafa Düzgünman

Osmanlı

YAYIN KURULU BAŞKANI

PROF. DR. HALİL İNALCIK

CHICAGO ÜNİVERSİTESİ / BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

YAYIN KURULU

PROF. DR. NEJAT GÖYÜNÇ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. YUSUF HALAÇOĞLU

TÜRK TARİH KURUMU (TTK) BAŞKANI

PROF. DR. EKMELEDDİN İHSANOĞLU

İSLÂM KÜLTÜR, SANAT VE TARİH ARAŞTIRMALARI MERKEZİ (IRCICA) BAŞKANI

PROF. DR. ERCÜMENT KURAN

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. MÜBAHAT S. KÜTÜKOĞLU

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. JACOB M. LANDAU

HEBREW ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. AHMET YAŞAR OCAK

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. İLBER ORTAYLI

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. STANFORD SHAW

CALIFORNIA ÜNİVERSİTESİ / BİLKENT ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. BAHAEDDİN YEDİYILDIZ

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

MÜŞAVİRLER
PROF. DR. HAKKI ACUN / PROF. DR. NAMIK AÇIKGÖZ / PROF. DR. HÜSEYİN ALGÜL / PROF. DR. RÜÇHAN ARIK / PROF. DR. OLUŞ ARIK / DOÇ. DR. MEHMET ARSLAN / PROF. DR. OKTAY ASLANAPA / BEŞİR AYVAZOĞLU / YRD. DOÇ. DR. ALİ BARAN / PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA / DOÇ. DR. NAZAN BEKİROĞLU / DOÇ. DR. SÜLEYMAN BEYOĞLU / DOÇ. DR. TURGUT CANSEVER / PROF. DR. GÖNÜL CANTAY / PROF. DR. NUSRET ÇAM / PROF. DR. BEKİR DENİZ / PROF. DR. UĞUR DERMAN / DOÇ. DR. ÇİÇEK DERMAN / PROF. DR. AHMET B. ERCİLASUN / DOÇ. DR. SÜLEYMAN ERGUNER / DR. ZEYNEP TARIM ERTUĞ / PROF. DR. İSMAİL ERÜNSAL / PROF. DR. SEMAVİ EYİCE / PROF. DR. HARİD FEDAİ / DR. KIYMET GİRAY / PROF. DR. VICTOR GRIGORIEVIC GUZEV / PROF. DR. UMAY TÜRKEŞ GÜNAY / PROF. DR. YUSUF HAMZAOĞLU / ASSOC. PROF. DR. RALF MARTIN JAGER / PROF. DR. MUSTAFA İSEN / PROF. DR. HAŞİM KARPUZ / VEDAT KOSAL / PROF. DR. GÜNAY KUT / PROF. DR. EMİNE GÜRSOY NASKALI / PROF. DR. SAADETTİN ÖKTEN / PROF. DR. İSKENDER PALA / DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ / PROF. DR. GÜNSEL RENDA / DOÇ. DR. SAİM SAVAŞ / PROF. DR. MUHİTTİN SERİN / PROF. DR. ENGİN SEZER / PROF. DR. ZEREN TANINDI / PROF. DR. MUZAFFER TUFAN / PROF. DR. ABDÜSSELAM ULUÇAM / DR. RECEP USLU / YRD. DOÇ. DR. AYGÜL ÜLGEN / ETHEM RUHİ ÜNGÖR / PROF. DR. ALEMDAR YALÇIN / PROF. DR. KAZIM YETİŞ

SANAT VE YAYIN MÜŞAVİRİ
AHMET KOT

YURT DIŞI KOORDİNASYON
CEM OĞUZ / CEMRE GÜZEL

TERCÜME

KOORDİNATÖR
CEM OĞUZ

REDAKTÖRLER
DOÇ. DR. KEMAL ÇİÇEK / DR. JUDY UPTON-WARD
ERTAN AYDIN / YILMAZ ÇOLAK

MÜTERCİMLER
ESRA ALTUN / ERKAN APAYDIN / YRD. DOÇ. DR. BERDAL ARAL / AYKAN CANDEMİR / DR. SİMTEN COŞAR / ÖZLEM YELDA DİLMEN / AZİZ MURAT HATİPAĞAOĞLU / ELİF KOPARAL / MUSTAFA MACİT / ELİF YENEROĞLU

ÖNSÖZ

Mimarî, kültürün maddî bir unsuru olarak tarif edilirse de, aslında devlet ve toplum arasında manevî yakınlaşmayı sağlayan bir köprüdür. Osmanlılarda da mimarî, bir maddi unsurdan çok mânâyı ifade ediyordu. Mimarî eserler vücuda getirme ya da imar etmenin bir anlamı da "*şenlendirme*" idi. Bu, toprağı vatan yapma gayesiyle ona ruh vermek olarak anlaşılıyordu. Sultanların ve diğer hayırseverlerin yaptırdığı mimarî eserler daha çok fukara ile hayrât yapacak gelire sahip üst tabakanın kaynaşmasına, aralarında gönül bağlarının kuvvetlenmesine hizmet eden yapılardı. Bir anlamda camiler, "*Yüce Allah'a daha fazla yakınlaşmanın*", askerî yapılar, "*insanın varlık sebebi olan din ü diyanetin korunmasının*", sivil yapılar "*eşref-i mahlûkat olan insanın saadetinin ve can güvenliğinin*" anahtarlarıydılar.

Nitekim bu ciltteki yazılar, Osmanlı mimarisinin sadece maddi kültür olarak, Osmanlı sultanlarının da sadece "fatih" olarak görülmesinin yanlışlığını ortaya koymaktadır. Osmanlı Sultanları içerisinde fetihlerinin kesafeti ile meşhur Fatih Sultan Mehmed'in, batılı ressamlar tarafından bile, elinde kılıç yerine gül ile tasvir edilmesi düşündürücü olmalıdır. Dolayısıyla "Osmanlı" adlı eserimizin diğer Osmanlı tarihlerinden bir farkı da bu estetik bakıştır: İki cilt fetihlere ve fatihlere, üç cilt "şenlendirme" ve Osmanlı'nın manevi dünyasını anlamaya hasredilmiştir. İlk defa bir eserde mimari ve musikî bir arada tasnif edilmiştir. Bu bakışımızın, Osmanlı'nın mimarî anlayışını yansıtma endişesinin bir sonucu olduğunun takdir edileceği kanaatindeyiz.

Bu anlayış, eserimizin tasnifini de etkilemiş; Osmanlı güzellik anlayışının ortaya konduğu "Osmanlı'da Estetik" bölümüyle cildimize başlanmıştır. Osmanlı'da estetik, bir felsefî kavram olarak ya da son dönemde kullanılan tâbiri ile "bediiyat" (güzellik) tarifleriyle gelişmemiştir. Bu sebeple, Osmanlı estetiği akademik çalışmalara konu teşkil etmiş değildir. Halbuki Osmanlı toplumu ve kültürü kadar estetik ile içli dışlı olmuş bir başka medeniyet yoktur. Batı'da estetiğin felsefesi yapılırken, Osmanlı, estetiği günlük hayatının bir parçası olarak adeta yaşamıştır. Osmanlı'da "sanat için sanat" yapılmamış, Osmanlı sanatı daima fonksiyonel olmuştur. Osmanlı'da her sanat eserinin bir görevi ve işlevi vardır.

Osmanlı, çok çeşitli kültürler ve sanatların etkisini hissetmiş, fakat bunları kendi potasında eriterek tamamen farklı özelliklerdeki yeni sentezler ile Osmanlı-Türk kültür ve sanatını,

özgün Osmanlı Medeniyetini ortaya koyabilmiştir. Bu bakış açısıyla Osmanlı Mimarîsinin ve Osmanlı Musikîsinin zirvedeki medeniyet unsurları olarak değerlendirilmesi zor olmayacaktır.

Göçebe Türkmen aşiretlerinin "fütûhat" ve "gazavat" ile "cihan hâkimiyeti"ne ulaşmasını anlamakta güçlük çekenlerin, Mimar Sinan'ın devşirmeliğinden dem vurmaları ya da başta musikî olmak üzere çeşitli sanat dallarında temayüz etmiş gayrı müslimler üzerinde durmaları, "Osmanlı" olgusunu hazmedemeyişlerinin bir göstergesidir. "Hassa Mimarlar Ocağı"nda yetişen mimarların, Prens Kantemiroğlu ya da Zaharya Efendi gibi musikîşinasların kültürel kimliklerinde "Osmanlı" yazılıdır.

Mimarî ve musikîye dair bölümlerin muhtevalı ve çok çeşitli yazılardan teşekkül etmesi, bu cildimizin başlı başına bir hususiyeti ve zenginliği olarak dikkati çekmektedir. Bu cildimizi inceleyenlerin, Osmanlı'nın engin sanat anlayışı, mimarî ve musikî kültürü hakkında uzmanların hazırladıkları bilimsel çalışmalardan önemli ölçüde yararlanacaklarına inanıyoruz.

Yeni Türkiye

İÇİNDEKİLER

cilt

10

BİRİNCİ BÖLÜM

Osmanlı'da Estetik

OSMANLI ESTETİK DÜNYASINA BİR BAKIŞ / *BEŞİR AYVAZOĞLU* / 17 ■ OSMANLI KENTİNDE ESTETİK ÜZERİNE DENEME / *PROF. DR. SAADETTİN ÖKTEN* / 19 ■ OSMANLI ESTETİĞİ / *PROF. DR. JALE N. ERZEN* / 39 ■ BOĞAZİÇİNDEKİ MESKENLERİN ŞİİRSELLİĞİ / *DR. MUALLA BAYAR ERKILIÇ* / 49 ■ KLASİK DÖNEM OSMANLI KAMU YAPILARINDA ESTETİK ÖLÇÜTLER / *DR. LEYLA BAYDAR* / 57 ■ OSMANLI MİMARİSİNDE VE SANATINDA SULTANLARIN ESTETİK ROLLERİ / *PROF. DR. NUSRET ÇAM* / 65

İKİNCİ BÖLÜM

Osmanlı Mimarisi

osmanlı türk mimarisine genel bir bakış

OSMANLI DEVRİ TÜRK MİMARİSİ / *PROF. DR. SEMAVİ EYİCE* / 79 ■ OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİ / *PROF. DR. OLUŞ ARIK* / 102 ■ OSMANLI MİMARİSİNDEN BİR KESİT / *PROF. DR. SELÇUK MÜLAYİM* / 115 ■ OSMANLI MİMARLIĞINDA KULLANILAN UZUNLUK ÖLÇÜ VE BİRİMLERİ / *PROF. DR. NESLİHAN SÖNMEZ* / 125

erken dönem osmanlı mimarisi

ERKEN DEVİR OSMANLI MİMARİSİ / *PROF. DR. HAKKI ACUN* / 137 ■ ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE MİNÂRELER / *PROF. DR. A. OSMAN UYSAL* / 149

klâsik dönem osmanlı mimarisi ve mimar sinan

KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ / *PROF. DR. ABDÜSSELAM ULUÇAM* / 163 ■ OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİNDE HASSA MİMARLAR OCAĞI'NIN YERİ, ÖRGÜTLENME BİÇİMİ VE FAALİYETLERİ / *DOÇ. DR. ZEKİ SÖNMEZ* / 184 ■ SİNAN / *PROF. DR. DOĞAN KUBAN* / 190 ■ SİNAN'IN MESLEK HAYATI HAKKINDA SORULAR VE NOTLAR / *PROF. DR. OLUŞ ARIK* / 202 ■ MİMAR SİNANIN ESERLERİNDE MODÜLER SİSTEM VE EBCED HESABI / *PROF. DR. İSMAİL YAKIT* / 208 ■ KLASİK OSMANLI MİMARİSİNDE AKUSTİK ÇÖZÜMLER / *PROF. DR. MUTBUL KAYILI* / 214 ■ TÜRK ZEVKİNİN ÜNLÜLERİ: SER-İ MİMARI ÂLEM DAVUT AĞA / *CAN KERAMETLİ* / 221 ■ OSMANLI MİMARİSİNDE ŞEHİR MİMARLARI / *DR. ABDÜLKADİR DÜNDAR* / 227 ■ OSMANLI DEVLETİNDE ONARIM ETKİNLİKLERİ / VAKIF KURUMU İLİŞKİSİ (XV-XVIII. YÜZYILLAR) / *DOÇ. DR. EMRE MADRAN* / 236

geç dönem osmanlı mimarîsi

BATILILAŞMA DÖNEMİ ANADOLU TÜRK MİMARİSİNE BİR BAKIŞ / *PROF. DR. RÜÇHAN ARIK* / 247 ■ XVIII. YÜZYILDA TÜRK BAROKU CAMİLER / *DR. BETÜL BAKIR* / 265 ■ III. SELİM - IV. MUSTAFA VE II. MAHMUT DÖNEMİ (1789-1839) OSMANLI MİMARİSİ HAKKINDA / *YRD. DOÇ. DR. KASIM İNCE* / 276 ■ XX. YÜZYIL BAŞLARINDA GÖRÜLEN OSMANLI MİMARİSİ / *DR. NURCAN İNCİ FIRAT* / 287

osmanlı dinî mimarîsi

OSMANLI MEDRESELERİ / *PROF. DR. ZEYNEP AHUNBAY* / 343 ■ OSMANLI DÖNEMİ KÜLLİYELERİ / *PROF. DR. GÖNÜL CANTAY* / 308 ■ OSMANLI MİNARELERİ (KONUM, FORM VE DEKORASYON) / *YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN* / 318 ■ OSMANLI HANEDAN TÜRBELERİ / *PROF. DR. HAKKI ÖNKAL* / 330

osmanlı askerî mimarîsi

OSMANLI TABYALARI / *PROF. DR. NUSRET ÇAM* / 343 ■ OSMANLI DÖNEMİ KALE MİMARİSİ / *YRD. DOÇ. DR. ALİ BORAN* / 347

osmanlı sivil mimarîsi

OSMANLI DÖNEMİ DARÜŞŞİFALARI / *PROF. DR. GÖNÜL CANTAY* / 367 ■ OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MENZİL YOLLARI VE MENZİL KÜLLİYELERİ / *YRD. DOÇ. DR. FATİH MÜDERRİSOĞLU* / 376 ■ OSMANLI DÖNEMİ KERVANSARAYLARI, HANLARI / *PROF. DR. GÖNÜL CANTAY* / 384 ■ ANADOLU'DA TÜRK HAMAM MİMARİSİ / *DR. BİRSEN ERAT* / 392 ■ OSMANLI SARAY KASR VE KÖŞKLERİ / *YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN* / 400 ■ XVIII. VE XIX. YÜZYIL SAHİL SARAYLARI / *DOÇ. DR. NECLA ARSLAN SEVİN* / 429 ■ I. AHMET DÖNEMİNDE EDİRNE SARAYI TAMİRİ / *DOÇ. DR. SAİT ÖZTÜRK* / 435 ■ OSMANLI EVİ / *DOÇ. DR. TURGUT CANSEVER* / 440 ■ TÜRK EVİ, OSMANLI EVİ / *PROF. DR. HAŞİM KARPUZ* / 450 ■ ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE MEKAN OLARAK MUTFAK VE OSMANLI DÖNEMİ ÖRNEKLERİ / *YRD. DOÇ. DR. EMİNE KARPUZ* / 457 ■ OSMANLI MİMARLIĞINDA SEBİLLER / *DOÇ. DR. NUR URFALIOĞLU* / 464 ■ ANADOLU SAAT KULELERİ / *PROF. DR. HAKKI ACUN* / 470 ■ OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİNDEN KUŞ EVLERİ / *PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA* / 476 ■ OSMANLI MİMARİSİNDE PENCERE CAMI / *PROF. DR. ÖMÜR BAKIRER* / 480 ■ DİVAN YOLU VALİDE MEKTEBİ / DARÜLMAARİF 1266/1850 / *DOÇ. DR. NURAN KARA PİLEHVARİAN* / 490

osmanlı coğrafyasında mimarî

BALKANLARDA OSMANLI MİMARİSİ / *YRD. DOÇ. DR. MEHMET İBRAHİMGİL* / 499 ■ XVI. YÜZYILDA BULGARİSTAN TOPRAKLARINDA ORTA KOL ÜZERİNDEKİ MENZİL KÜLLİYELERİ / *ASSOC. PROF. DR. ALEXSANDIR ANTHONOV* / 510 ■ OSMANLI DÖNEMİ MISIRI'NDA MİMARİ DEĞİŞİMLER / *YRD. DOÇ. DR. AHMET ALİ BAYHAN* / 514 ■ HALEP'TE OSMANLI MİMARİSİ / *DR. NAJWA OTHMAN* / 528 ■ KUZEY AFRİKA'DA OSMANLI MİMARİSİ / *YRD. DOÇ. DR. KADİR PEKTAŞ* / 541

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Klâsik Türk Musikisi

musikî nazariyâtı

MODERN TÜRK MÜZİĞİ KURAMI / *PROF. DR. M. AYHAN ZEREN* / 553 ■ GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM VE UNSURLARI / *YRD. DOÇ. DR. NİLGÜN DOĞRUSÖZ* / 563 ■ OSMANLIDA TÜRK MUSİKÎSİ VE ÇALGILAR / *ETHEM RUHİ ÜNGÖR* / 572

musikîşinaslar

AYDINLI ŞEMSEDDİN NAHÎFÎ VE BİLİNMEYEN ESERİNDEN XV. YÜZYILDA OSMANLILARDA VE ORTA ASYA'DA MUSİKÎŞİNASLAR / *DR. RECEP USLU* / 587 ■ XVII. YÜZYIL BÜYÜK BESTEKÂRLARINDAN ITRİ / *DR. RECEP USLU* / 595 ■ KANTEMİROĞLU-PRENS MÜZİSYEN / *DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ* / 600 ■ ŞAİR VE BESTEKÂR OSMANLI PADİŞAHLARI / *OSMAN NURİ ÖZPEKEL* / 607 ■ TANZİMAT DÖNEMİ'NDE MÜZİK, DÖNEM PADİŞAHLARI VE MÜZİK ANLAYIŞLARI / *GÜLAY KARAMAHMUTOĞLU* / 628 ■ OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA KLASİK BATI MÜZİĞİ / *VEDAT KOSAL* / 639 ■ OSMANLIDA MUSİKÎ VE "HİKMETE DAİR FENN"İN "SON OSMANLILAR"I / *MEHMET GÜNTEKİN* / 653

dinî musikî ve halk musikîsi

OSMANLI MUSİKÎSİ TARİHİNDE TASAVVUF MUSİKÎSİNE BİR BAKIŞ / *ÖMER TUĞRUL İNANÇER* / 677 ■ XVIII. YÜZYIL MUSİKÎMİZ NEY VE NEYZENLER / *DOÇ. DR. SÜLEYMAN ERGUNER* / 691 ■ OSMANLI MUSİKÎSİNDE MEVLEVİ AYİNİ BESTECİLİĞİ / *CİNUÇEN TANRIKORUR* / 707 ■ XVII. VE XVIII. YÜZYILLARDA OSMANLILARDA DİNÎ MUSİKÎ / *YRD. DOÇ. DR. NURİ ÖZCAN* / 722 ■ OSMANLI DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ ÖRNEKLERİNE BİR BAKIŞ / DR. *SONGÜL KARAHASANOĞLU ATA* / 735

askerî musikî: mehter

OSMANLI'DA MEHTER / *T. NEJAT ERALP* / 741 ■ ASKERİ MUSİKÎ GELENEĞİ VE MEHTERHANENİN BİR KURUM OLARAK YERLEŞME SÜRECİ / *DR. HAŞMET ALTINÖLÇEK* / 751

osmanlı'da musikî kültürü

İKİ KÜLTÜR ARASINDA MÜZİK: DOĞU VE BATI ARASINDA MÜZİK İLİŞKİLERİ / *ASSOC. PROF. DR. RALF MARTIN JÄGER* / 759 ■ KÜLTÜR VE MEDENİYET AÇISIDAN OSMANLILAR DÖNEMİNDEKİ TÜRK MUSİKÎSİ / *DOÇ. DR. MUSTAFA CAHİT ATASOY* / 775 ■ OSMANLI'DA FASIL / DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ / 781 ■ OSMANLI MUSİKÎ GELENEĞİNDE KADIN / *DR. BÜLENT AKSOY* / 788 ■ ORTADOĞU KLASİK MUSİKÎSİNİN BİR MERKEZİ: İSTANBUL / *DR. BÜLENT AKSOY* / 801 ■ TÜRK MÜZİKTERAPİ GELENEĞİ / *YRD. DOÇ. DR. RAHMİ ORUÇ GÜVENÇ* / 814

OSMANLI'DA ESTETİK

OSMANLI SANATINDA VE MİMARÎSİNDE ESTETİK

OSMANLI SANATINDA VE MİMARÎSİNDE ESTETİK

OSMANLI ESTETİK DÜNYASINA BİR BAKIŞ
17
OSMANLI KENTİNDE ESTETİK ÜZERİNE DENEME
29
OSMANLI ESTETİĞİ
39
BOĞAZİÇİ'NDEKİ MESKENLERİN ŞİİRSELLİĞİ
49
KLÂSİK DÖNEM OSMANLI KAMU YAPILARINDA ESTETİK ÖLÇÜLER
57
OSMANLI MİMARİSİNDE VE SANATINDA SULTANLARIN ESTETİK ROLLERİ
65

OSMANLI ESTETİK DÜNYASINA BİR BAKIŞ

BEŞİR AYVAZOĞLU
ARAŞTIRMACI YAZAR

Bâlâ-rev olan ancak ma'nâ-yı mücerreddir
Tasvîri Mesîhâ'nın büt-hânede kalmışdır
Şeyh Galib

I

Osmanlılar Anadolu'da İslam medeniyetinin Selçuklu yorumunu miras olarak devralıp yepyeni bir ruh ve dinamizmle Avrupa'nın içlerine kadar taşıdılar. Anadolu Selçuklularının yeterince değerlendiremediği Bizans mirasını da, özellikle İstanbul'un fethinden sonra akıllıca kullanan bu yeni güç, Avrupa içlerine doğru ilerlerken karşılaştığı kültürlerle son derece sağlıklı ilişkiler kurdu; bu arada fethettiği ülkelerdeki önemli sanatkârları cazip imkânlar sunarak yanına çekmek suretiyle İslam devletlerince öteden beri uygulanan bir usulü de devam ettirdi.

Şiire, musikiye ve başta resim olmak üzere plastik sanatlara çok özel bir ilgi duyan Fâtih, fetihten hemen sonra Anadolu ve Rumeli taraflarına fermanlar gönderip "ashâb-ı sanâyi" ve "hıref ehli"nin İstanbul'a gönderilmesini emretmişti. Böylece sarayda Ehl-i Hıref teşkilatının temelini teşkil eden bir Nakışhane kuruldu ve başına Baba Nakkaş adlı sanatkâr getirildi. Müzehhibinden mücellidine, hattatından nakkaşına kadar yüz civarında sanatkârı çekip çeviren ve bir bakıma Fâtih'in estetik müşavirliğini yapan Baba Nakkaş, onun seçkin ilim ve sanat adamlarını bir araya getirdiği özel meclislerine de kabul ediliyordu.

Şiire, musikiye ve başta resim olmak üzere plastik sanatlara çok özel bir ilgi duyan Fatih, fetihten hemen sonra sarayda bir nakışhane kurdurdu.

Fâtih, Bizans'ın kültür mirasına çevresindekilerden çok farklı bir gözle bakıyordu; üstelik Avrupaî resimle de yakından ilgiliydi. 1461 yılında Rimini valisine İstanbul'dan yazılan bir mektupta Fâtih'in Pisanello'nun öğrencisi Matteo de Pasti'den resim ve heykel konusunda yararlanmak istediği belirtilmiştir. Yolda casus olduğu gerekçesiyle Venedikliler tarafından tutuklanan Matteo'nun yerine Pisanello'nun başka bir öğrencisi muhtemelen 1477-1478 yıllarında İstanbul'a gönderildi. Constanzo da Ferrera adındaki bu ressam Fâtih için bronzdan madalyonlar hazırlamıştır. Madalyonlardan biri 1481 tarihlidir ve bir yüzünde Fatih'in profilden büst portresi vardır. *Fâtih Albümü*'ndeki bir portre, bu madalyondaki portreye benzediği için, Ferrara tarafından yapıldığı zannediliyor. Gentile Bellini ise heykeltraş Bartolomeo ile birlikte İstanbul'a 1479 yılında geldi ve Fâtih'in çeşitli portrelerini yaptı. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Menâkıb-ı Hünerverân*'ında, "Gül Koklayan Fâtih" minyatürüyle tanınan Nakkaş Sinan Bey'in de Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğu kayıtlıdır.

Fâtih'in çok sevdiği ve yanında görmek istediği şairler de vardı. 1472 yılında Molla Abdurrahman Câmî'nin hacca gittiğini öğrenince, dönüşte İstanbul'a gelmesi için Hoca Atâullah Kirmânî'yi beş bin altın hediye ile Halep'e gönderdi. Kirmânî Ha-

lep'e ulaştığında Câmî oradan ayrılmış bulunduğu için davet gerçekleşmedi. Fakat Câmî ile mutlaka ilişki kurmak istiyen Fâtih, bu sefer Herat'a değerli hediyelerle bir elçi gönderip ondan kelamcılarla filozof ve mutasavvıfların görüşlerini mukayese eden bir eser yazmasını rica etti. Câmî bunun üzerine *Dürretü'l-Fâhire* adlı eserini yazıp gönderdi; fakat ne yazık ki Fâtih eserin İstanbul'a ulaştığı günlerde vefat etmişti. Timurlu, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türk hükümdarlarından da büyük saygı gören Câmî, Fâtih'in kendisine gösterdiği ilgiyi karşılıksız bırakmamış, bir şiirinde onu içten bir sevgiyle övmüştür.

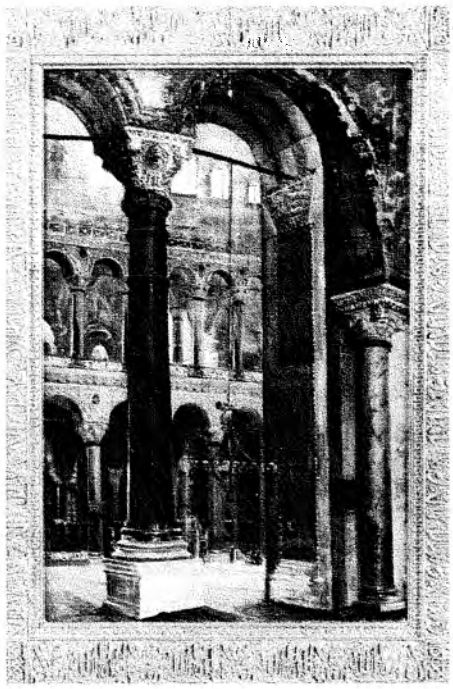
II. Bâyezid de Molla Câmî'ye hayranlık duyuyordu; mektupları birbirlerine karşı besledikleri saygı ve sevgiyi açıkça göstermektedir. Câmî, bazı kasidelerinde Bâyezid'i övmüş, ayrıca *Silsiletü'z-Zeheb* adlı eserinin üçüncü kısmını onun adına yazmıştır. *Latifî Tezkiresi*'nde anlatıldığına göre, şair Behiştî affedilmez bir suç işlediği için kaçıp Herat'a gitmiş ve Ali Şir Nevâî'ye sığınmıştı. Bir süre sonra elinde Nevâî ve Molla Câmî'nin imzalarını taşıyan bir mektupla İstanbul'a döndü ve II. Bâyezid tarafından affedildi. Câmî, Nevâî'nin can dostlarından biriydi. Babası Fâtih gibi sanata düşkün bir hükümdar olan ve sanatkârları himaye eden Bâyezid'in başlıca ilgi alanları, şiir, felsefe, astroloji, kozmografya ve mekanikti. Rönesans resmine babası kadar ilgi duymamıştır; fakat saray nakkaşhanesinin onun döneminde de faaliyetini canlı bir şekilde sürdürdüğü biliniyor.

Bütün Osmanlı hükümdarları sanata özel bir ilgi göstermiş ve çıktıkları her seferden birçok sanatkârla birlikte dönmüşlerdir. Bu sanatkârların dinlerine, milliyetlerine bakmaz, hepsini himaye ederlerdi. Âşıkpaşazâde'ye göre, Çelebi Mehmed devrinde, Hacı İvaz Paşa çeşitli ülkelerden birçok sanatkârı Bursa'ya getirtti. Yavuz Sultan Selim, Tebriz'i aldığında Safavîler'in nakkaşhanesindeki bütün değerli sanatkârlar İstanbul'un yolunu tuttular. Fethedilen ülkelerden taşınabilir sanat eserlerinin de İstanbul'a getirildiğini unutmamak gerekir. Topkapı Sarayı'nda bu yolla muazzam koleksiyonlar oluşmuştu. Hiç şüphesiz, Osmanlı sanat yorumunu besleyen kaynaklardan biri de bu göz kamaştırıcı koleksiyonlardı.

Yalnız padişahlar değil, devlet adamları da genellikle sanatseverdi ve sanatkârlara son derece cömert davranırlardı. Sadrazam Makbul İbrahim Paşa, Mohaç seferinden dönülürken Macar krallığı hazinesinden aldığı üç heykeli İstanbul'a getirmiş ve Atmeydanı'ndaki sarayının önüne diktirmişti. Halkın nazarında birer puttan başka bir şey olmayan Apollon, Herkül ve Diana heykelleri devrin önemli şairlerinden birinin başını yedi. Çünkü heykeller Atmeydanı'na dikildikten sonra halkın dilinde "Yeryüzüne iki İbrahim geldi; biri put kırdı, bir put dikti" mealinde Farsça bir beyit dolaşmaya başlamıştı:

Dü İbrahim âmed be-rûy-i cihân
Yekî büt şiken şüd yekî büt nişân[1]

Makbul İbrahim Paşa'nın putperestlikle suçlandığı bu beyti Figânî'nin yazdığını iddia eden düşmanları, zavallı şairin suçsuz yere idam edilmesine sebep oldular.



Osmanlı, Anadolu Selçuklularının yeterince değerlendirmediği Bizans mirasını özellikle İstanbul'un fethinden sonra akıllıca kullanmayı bilmiştir.

II

Fethin dördüncü günü muazzam bir zafer alayı ile Ayasofya'ya gelen Fâtih, mozaikleri ganimet malıdır diye koparmakla meşgul bir yeniçeriyi "Binalar benim malımdır, ne hakla onu bozuyorsun?" diyerek asâsıyla vurup engellemiştir. Bu, o devirde bir padişah için bile cesurca bir davranıştı; çünkü tasvir yasağı hükmünü henüz icra ediyordu ve dini bütün müslümanlar bu konuda bir hayli duyarlıydı. Öyleyse, Ayasofya'daki dinî tasvirlerin tahribini önlemesi değilse bile, İtalyan ressamlarına gösterdiği ilginin ve Gentile Bellini'ye poz vererek portresini yaptırmasının pek hoş karşılanmadığı tahmin edilebilir. Belki de, Bellini sarayda modellerine tıpatıp benzeyen portreler yaparken, Fâtih'in dostu ve hocası Sinan Paşa

Tazarru'nâme'nin şu cümlelerini yazıyordu:

İlâhî! Cümle-i nakkâşân-ı âlem ve musavvirân-ı benî-âdem bir nakış tasvîr ve bir sûret tasvir itmek isteseler, bir vâsi' ü rûşen makamda, bir sâkin nesnenün üstinde iderler. Sen ol musavvir-i ezelsin ki, bir katre müteharrik âb üzerinde, rahm ü şikem-i teng ü tarîkde, bir sûreti âdem tasvîr ittün ki, cümle-i nakkâşân-ı Çin ve sûret-gerân-ı rûy-ı zemîn-ki hâme-i çehregüşâ ve sûret-i ibret-nümâları cân-ı Âzer'i gayretle bırağur ve akl-ı reng-âmiz ü tab'-ı sûret-engizleri hâtır-ı Mâni'yi hayrette kor- hiç ol sûretün tasviri keyfiyyetinde sûret tasavvur u vicdân idemediler ve ol nakş u nigârun hüsn-i zibâsında hayrân ü nigerân kaldılar, ve cemi'-i vassâfân-ı cihân ve müşebbihân-ı devrân anun teşbihinde âciz ü ser-gerdân oldılar.

Osmanlı kültürünün beslendiği en bereketli kaynaklardan biri olan Mevlânâ'nın eserlerinde de bu yolda ilgi çekici hikâyeler ve meselenin esasını veren ifadeler vardır ki, kültürlü Osmanlılar o devirde de bunları mutlaka biliyorlardı. Eflâkî Dede'nin *Menâkıbu'l-Ârifin* adlı eserinde anlattığına göre, ressam Aynüddevle, İstanbul'da bir kilisede gördüğü çok canlı bir *Meryem ile Çocuk İsa* resmine âdeta âşık olmuş ve gizlice alıp Konya'ya getirmişti. Mevlânâ resmi dikkatle inceledikten sonra, Aynüddevle'ye "Sen canlı bir resimsin ve dünya, insan, yerdeki ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp cansız ve mânâsız bir resme âşık olman doğru mudur? O habersiz şekillerden ne elde edilebilir?" dedi. Mevlânâ'nın şu beyitleri de bir çeşit sanat eleştirisi sayılabilir: "Eğer insan suretle insan olsaydı, Ahmed'le Ebucehil müsavi olurdu. Duvar üstüne yapılan resim de insana benzer. Bak, suret bakımından nesi eksik? O parlak resmin yalnız canı noksan. Yürü, o nâdir bulunur cevheri ara!" (*M*, I/b. 1019-1020)

Sinan Paşa ve Mevlânâ, hiç şüphesiz, Bellini'nin temsil ettiğinden çok farklı bir estetik anlayışını ve dünya tasavvurunu dile getiriyorlardı. Bu, asırlar boyunca bütün İslam dünyasında hakim olan anlayıştı. Osmanlı şairleri de aynı fikri sık sık dile getirmişlerdir. Nâilî'nin dediği gibi "nukûş-ı suver-i âlem"e "mestâne" nazarlarla bakıp "bir özge temâşâ" ile geçmek ve onun arka planındakine ulaşmak gerekirdi:

Mestâne nukûş-ı suver-i âleme bakdık
Her birini bir özge temâşâ ile geçdik

Neşâtî'nin düşüncesi de aynı istikamettedir:

Âlemi gözden geçir hem-dîde ol hurşîd ile
Olma dilbeste ammâ cihânın nakşına

Osmanlılar XVIII. yüzyıl sonlarına doğru gerçekliği yavaş yavaş Rönesans sanatkârları gibi kavramaya başladılar, fakat divan şiirinin son büyük ismi ve Galata şeyhi Galib Dede, yeniliğe son derece açık bir şair olmasına ve "gencînede resm-i nev gözet"mesine rağmen, "Zatu's-suver kal'ası"nda fazla oyalanmamaya kararlıydı. Çünkü,

Bâlâ-rev olan ancak ma'nâ-yı mücerreddir
Tasvîri Mesîhâ'nın büt-hânede kalmışdır

II. Bâyezid'in İtalyan ressam ve mimarlarına pek iltifat etmemesinin sebebi bu anlayıştı. Nitekim Leonardo da Vinci'nin İstanbul ile Galata'yı birbirine bağlayan bir köprü yapma teklifi, bu konuda teşebbüse geçilmediğine göre kabul edilmemiş olmalıdır. Michalengelo da İstanbul'a gelmek istemiş, ancak buna imkân bulamamıştı. İtalyan asıllı olduğu söylenen Makbul İbrahim Paşa'nın Atmeydanı'na diktirdiği heykellere tepki gösterilmesini de tabii karşılamak gerekir. Fâtih'e ve Makbul İbrahim Paşa'ya tepki gösterenlerin bu tavrını bağnazlık ve sanat düşmanlığı olarak görmek anakronik bir yaklaşımdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, İtalyan sanatkârların temsil ettiği duyarlıkla Osmanlıların İslamî dünya görüşünden kaynaklanan ve zengin bir düşünce ve sanat birikimi üzerinde yükselen estetik duyarlığı birbirinden çok farklıydı. Bu estetiğin en önemli prensiplerinden biri, İslam'ın putperestliğe karşı verdiği büyük mücadelede asıl

ifadesini bulan, sınırları hadislerle çizilmiş tasvir yasağıdır.

Tasvir yasağı olarak bilinen ve genellikle en kaba hatlarıyla algılanan prensip, doğrudan doğruya temel prensibe, Tevhid'e bağlı ikincil bir prensiptir. Bu prensibin müslüman sanatkârları, dış dünyanın benzerini yapmak gibi temelde psikolojik nitelik taşıyan bir eğilimin (mimesis) ve bunun sonucu olan tasvirci, antropomorfist sanat anlayışının esaretinden kurtardığı, ardından nesnelerin içyüzünü, başka bir deyişle, görünenlerin ardındaki görünmeyeni arama yolunda bir gayrete yönelttiği muhakkaktır. Bu gayretin pratikteki sonucu, eşyanın sadeleştirilerek bir çeşit geometriye dönüştürülmesidir. "Mücerrede irca" yolundaki sürekli ameliye sonunda, görünen dünyanın nesneleri, tek tek, ferdî özelliklerinden uzaklaşarak tümeli yansıtan klişeler haline gelir ve biçimler özelden genele doğru değişerek temsilî karakter kazanır. Hatta zamanla elde edilen yeni biçim, kaynağını hiç hatırlatmayacak şekilde dönüşüme uğrar. Bu ameliye, 'eşyanın tesadüfî taraflarını paranteze almak'tır. İslam sanatında stilizasyonun ve bunun tabii bir sonucu olan soyutlamanın esasını teşkil eden bu ameliye, Tevhid prensibinin estetik plandaki yansımasıdır.

İslam sanatı deyince aklımıza gelen bütün sanatların arkasında, özellikle sufiler tarafından bu ilke etrafına dantela gibi örülmüş ince estetik ve görkemli metafizik yatmaktadır.

Tasvir yasağının zarurî bir sonucu olarak soyuta yönelen müslüman sanatkârlar, soyutlama irade ve heyecanlarına tasavvufta çok parlak bir karşılık bulmuşlardır. Pratikte varılan sonuç, hiçbir fenomenin doğrudan dile getirilmediği, iç gayesi, görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmak, dış gayesi ise dünyayı güzelleştirmek olan, başka bir deyişle, derûnî olarak ne kadar dinî ise, dışarıdan o kadar pürist ve o kadar profan bir sanattır. Bütün metafizik arka planına rağmen, şaşırtıcı bir biçimde hayatın içinde yer alır. Camideki mihrap, mutfakta kullanılan kab kacak, atların koşum takımları vb. aynı prensipler çerçevesinde güzelleştirilir (tezyin edilir).

Bütün semâvî dinlerde var olması, tasvir yasağının evrensel bir ilke olduğunu göstermektedir; bu bakımdan en basit biçimiyle resim ve heykel yasağı olarak anlayıp ardındaki derin felsefe gözardı edilmemelidir. Bu yasak, putlaştırmanın yasaklanması olarak anlaşıldığı takdirde (ki öyle anlaşılması gerekir), geçerliliğini hiçbir çağda yitiremeyecek temel bir ilke olarak karşımıza çıkar. O zaman tasvir kavramının içine ikona'lardan idol'lere, kendilerini tanrılaştırıp kişisel arzularını kitlelere dayatan tiranlara, paraya ve pop yıldızlarına kadar putlaştırılan her şey girer. Bu, aynı zamanda, putlaştırılmadığı sürece, tasvir kavramının çerçevesine girebilecek sanatların yasak kapsamı dışında kaldığı anlamına gelmektedir.

Başlangıçta, günah işlemiş olmamak için, yani sadece itikadî endişelerle figürden kaçan veya figürü cansızlaştırarak bir çeşit nakış haline getiren müslüman sanatkârlar, zamanla tasvir yasağının basit bir yasak değil, temel bir ilke olduğunu anlamış ve ilkenin üzerine başlıbaşına bir estetik inşa etmişlerdir. Mimariden musikiye, şiirden tezyinata, hat sanatından arabeske kadar, İslam sanatı deyince aklımıza gelen bütün sanatların arkasında, özellikle sufiler tarafından bu ilke etrafına dantela gibi örülmüş ince estetik ve görkemli metafizik yatmaktadır. Figürde, daha kavrayıcı bir ifadeyle, geçici dış görünüşlerde oyalanmayıp doğrudan eşyanın içine dalan sanat iradesini tasvir yasağı ilkesine bağlamak yanlış olmayacaktır. Hedef, görünenlerin ardındaki görünmeyene (kesret'in ardındaki vahdet'e) ulaşmak, görünüşteki karmaşayı aşıp mutlak kanunluluğu yakalamaktır.

Bu sanat anlayışı, sanatın çeşitli güçler adına istismar edilmesini, bir telkin ve kandırma aracı olarak kullanılmasını da önlemiştir. Batı dünyasında kilisenin, sosyal sınıfların ve ideolojilerin tasvirci sanatı birbirlerine karşı bir çeşit silah olarak kullandıkları biliniyor. Tasvirci sanat, ister istemez, tasvir ettiğini ya yüceltir, yahut küçültür, yani meydan okuyan bir sanattır. Halbuki hiçbir fenomeni dile getirmeyen tezyinî sanat, yukarıda ifade ettiğimiz temel hedefinin dışında, dünyayı güzelleştirmek gibi bir görevi üstlenmiştir.

Sanat bu mânâda doğrudan hayatın içine katılır; seyredilen değil, yaşanan bir olgu haline gelir.

III

Muhtemelen ilk defa Eflatun'un *Şölen* diyalogunda dile getirdiği sevilen güzel bedenden güzellik ideé'sine yükseliş teması, Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış bütün aşk mesnevilerinin tek temasıdır. Salaman'ın Absal'a, Kays'ın Leyla'ya, Cemşid'in Hurşid'e, Bülbül'ün Gül'e, Aşk'ın Hüsn'e duyduğu büyük sevgi, yani mecazî aşk, hemen aşılması gereken bir merhaledir. Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde, çeşitli engelleri aştıktan sonra, her tarafı resimlerle dolu Zatü's-Suver kalesine ulaşır. Aşk'ın resimlerine bakarak âh ettiği bu kale dünyayı temsil etmektedir. Sonunda Zatu's-Suver kalesinden, yani suretlerden, hayallerden kurtulmayı başaran Aşk, hakikat sabahına erişir. Ve bir bakar ki başladığı yerdedir; Aşk Hüsn'den, Hüsn de Aşk'tan başkası değildir. Aşk, Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında otuz kuşun (si-murg) Simurg'da yok olması gibi, Hüsn'de sonsuzluğa erer. Tek gerçek, Hüsn, yani güzelliktir. Sanatkârın vazifesi ise onu aramak.

Dış dünyada gözlerimize güzel görünen şey aslında mutlak güzelliğin yansımalarıdır.

Klasik devirde, tasavvufla alâkası bulunsun veya bulunmasın, her Osmanlı sanatkârı, güzellik deyince, mutlak güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğini (immanent oluşunu) anlardı. Mesela gül'ün güzelliği kendiliğinden olmadığı gibi, bizim onda kendimizi yaşamamız da (emphaty, einfühlung) değildi. Gülün güzelliği Allah'ın "cemal" sıfatının ondaki görünüşüydü (tecelli). Mutasavvıflara göre, *kenz-i mahfî,* yani gizli bir hazine olan Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temâşâ etmiş, aşkın bu ilk parıldayışı onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece âlem vücuda gelmişti.

"Küntü kenzen mahfiyyen" diye başlayan ünlü hadîs-i kudsî, sufilerin elinde başlıbaşına bir estetik programı olmuştur.[5] Allah'ın bilinmeyi istemesi aşk'tır; aşkla kendini beğenen Allah'ın güzelliği, bütün güzellik türlerinin kaynağıdır. İbnü'l-Arabî, "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadisini bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söyler. Aşk, evrenin özünde vardır ve bütün şey'lerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi "en güzel"in, "mutlak güzel"in elde edilmesine yöneltir. Mevlânâ'ya göre göklerin dönüşü aşktandır; "aşk olmasa idi, dünya donar kalırdı" (M, V/b. 3854). Eşyada güzellik de çirkinlik de izafî değerlerdir; yani süjenin aşkla yöneldiği hiçbir şey çirkin olamaz. İbnü'l-Arabî *Füsûsü'l-Hikem*'de "Çirkinde de, güzelde de Allah'ın rahmeti vardır. Çirkin kendi nazarında güzeldir. Güzel de çirkinin nazarında çirkindir. Şu halde varlıkta herhangi bir mizaca göre çirkin olmayan bir şey yoktur. Bunun aksi de böyledir" diyor. Mevlânâ ise çirkin görünen bir şeye onu sevenlerin gözüyle bakıldığı takdirde çirkinliğin mutlak bir değer olmadığının anlaşılabileceğini söyler: "O güzele kendi gözünle bakma; aranan arayanın gözüyle gör. Hatta âriyet olarak ondan bir göz, bir görüş al da onun yüzüne, onun gözüyle bak" (*M,* IV/b. 72-73).

Abdülkerim Cîlî, *İnsan-ı Kâmil*'de âlemde çirkinlik namına ne varsa hepsinin itibarî olduğunu, mutlak çirkinlik hükmü kalkınca geriye mutlak güzellikten başka bir şey kalmayacağını söyler. Birinin çirkin dediği nesnede, bir başkası pekâlâ güzellikler bulabilir. Çünkü güzel olan, sevilendir. Hallâc da hükmünü vermiştir: "Çirkin ve kötü yok!" Osmanlı şairleri, bu fikirleri,

Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledin
Çeşm-i âşıkdan dönüb sonra temâşâ eyledin

Lâedrî

Çünkü sen âyîne-i kevne tecellâ eyledin
Öz cemâlin çeşm-i âşıkdan temâşâ eyledin

Yenişehirli Avnî

Sûretâ gerçi nigârın rûy-ı zîbâsındayız
Lîk ma'nîde sıfât-ı Hak temâşâsındayız

Usûlî

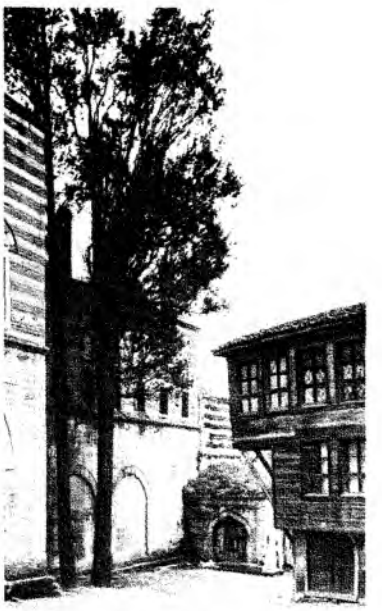
Yâr kendin görmeğe âyîne îcâd eylemiş
Sûret-i icâd-ı âlemden bu ma'nâdır garaz

Lâedrî

gibi beyitlerde, yüzlerce defa dile getirmişlerdir.

IV

Dış dünyanın insan gözünün gördüğü biçimde tasvir edilmeye başlandığı yeni dönem, yani Rönesans, Hıristiyanlığın dogmaları doğrultusunda gelişen sanat anlayışından da kesin bir kopuşu ifade ediyordu. Hakikatte, hiçbir din gerçekliği duyularla algılanabilir dünya ile sınırlandırmamıştır; aksine 'bu dünya' hemen aşılması gereken bir gerçeklik tabakası olarak görülür; hatta Tevhid prensibinin aşırı bir yorumu olan Vahdet-i Vücud doktrininde, bu gerçeklik tabakasının varlığı kabul bile edilmez (lâ mevcûde illâ hû); o sadece bir gölge, bir yanılsamadan ibarettir. Özellikle İbnü'l-Arabî ile birlikte İran ve Anadolu sahasında yaygınlık kazanan bu anlayış, müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan büsbütün kopararak doğrudan doğruya fenomenlerin içyüzüne, görünenlerin ardındaki görünmeyene yöneltmiştir.



Osmanlılar evlerini hemen her zaman hatırlatan cami, medrese ve imaret gibi binalarını ise tersine taş gibi sağlam malzemelerden yaparlardı

Hıristiyan ortaçağ kültüründe yaygın olan *ubi sunt* (neredeler?) teması da aynı şuurun başka bir ifadesidir ve sayısız estetik çeşitlemeyle ifade edilmiştir. Umberto Eco bu bu temayı şöyle özetler: "Dünün büyükleri nerede, görkemli şehirler nerede, kibirlilerin servetleri, güçlülerin eserleri nerede?" Aynı türden metinlere Osmanlı edebiyatında da bol miktarda rastlamak mümkündür. Yunus'un *kanı* ve *yatur* redifli şiirleriyle Sinan Paşa'nın *Tazarru'name*'sinde "Kanı ol mülûk-i âlem ve selâtin-i benî âdem? Ol sâhib-kırân-ı cihanlar, ol husrevân-ı âyin-cemler, ol gerden-keşân-ı gerdün-haşemler" cümleleriyle başlayan bölüm, bu duygunun veciz bir biçimde ifade edildiği metinlerdir.[1] Özellikle Yunus'un şu mısraları bu bakımdan ayrıca dikkate değer:

Yunus âkilisen bunda mülke sûret bezemegil
Mülke sûret bezeyenler kara toprak olmuş yatur

Hayatın geçiciliğini ve ölümün zaferini dile getiren bu metinlerde derin bir hüzün hakimdir; çünkü insanın kendisi de geçicidir; "bu dünya kimseye kalmaz" (Yunus Emre). O halde, yok olan güzelliklere bağlanmak aldanmaktır; bu güzelliklerin temsil ettiği iç güzelliklere, son tahlilde mutlak güzelliğe yönelmek gerekir. Nâbî, *Hayriyye*'sinde şöyle diyordu:

Olma dilbeste-i sûret zinhâr
İdegör cânib-i ma'nîye güzer

"Ma'nîye güzer" etmek, estetik değeri bir bakıma metafizik planda yeniden ele geçirmektir. Dış dünyada gözlerimize güzel görünen şey, aslında mutlak güzelliğin, ilâhî cemalin yansımalarıdır. Her çeşidinden güzellik, klasik müslümanlarda, özellikle eşyaya tasavvufî bir duyarlıkla bakanlarda bir çeşit mistik birleşme, Tanrı'yla bütünleşme zevki yaratıyordu; başka bir ifadeyle eşya ile kozmos arasındaki tabiatüstü ilişkileri kavramak ve somut eşyada mutlak güzelliğin ontolojik yansımasını farketmek estetik zevkin esasını teşkil ediyordu. Haz veren bu güzellik, bir değer olarak doğrudan, iyiden ve faydalıdan ayrı değildi.

V

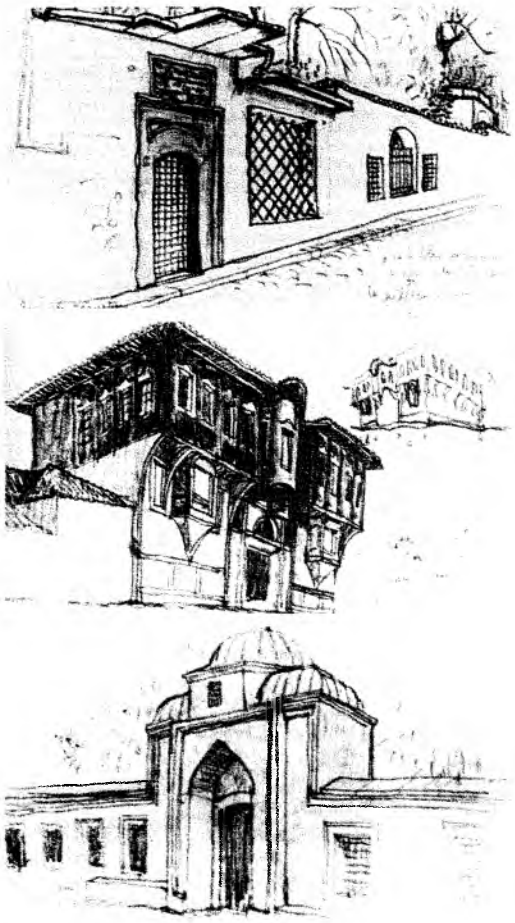
Bu dünyanın geçiciliği, hatta bir hayalden, su üzerindeki nakıştan (nakş-ı ber-âb) olduğuna dair keskin şuur, İslam medeniyetinin özellikle Osmanlı yorumunda, şehirlerin dokusuna da açık bir biçimde yansımıştır. Mesken mimarisinde gösterişten mümkün olduğunca sakınan Osmanlılar, kârgir ev yaptırmayı Şeddâdî bina kurmak ve "dünyaya kazık çakmaya" kalkışmak olarak görürlerdi.[2] Taş gibi sağlam bir malzemeyle ancak kalıcı değerler temsil edilebilir, cami ve medrese, imaret, hamam gibi hayra yönelik binalar yapılabilirdi. Osmanlılar *"Allah'ın yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evler"* in (*K*, XXIV, 16), yani mabetlerin bütün gü-

zellikleri bünyesinde toplamasını isterlerdi. Camiler âdeta bir "güzellik deposu"ydu; mimari, musiki, şiir, hitabet, hüsnühat, tezyinat, taş oymacılığı, sedef kakmacılık, kündekârî, kalemişi, renkli cam sanatı, halıcılık vb. camide biraraya gelir ve birbirini tamamlardı.[6] Elbette, Osmanlı dünyasında da, Ortaçağ Avrupasında olduğu gibi gösterişli mabetler yapılmasına karşı olanlar vardı. Mesela XVII. yüzyılda, güzel sesle Kur'an okumaya, tekkelerdeki devran ve sema'ya karşı olan Kadızâdeliler, bid'at olduğu iddiasıyla selâtin camilerinin birer minaresini bırakıp diğerlerini yıkmaya bile kalkışmışlardı. Katip Çelebi'nin *Mîzânü'l-Hak*'ta tartıştığı bu mesele hakkında *Târîh-i Naîma*'da da geniş bilgi vardır.

Osmanlı Türk şehrinin şaşırtıcı dokusunu yaratan şartların başında İslamî yaşama tarzı geliyordu. Merkezî noktalarda camii, medresesi, sıbyan mektebi, imareti vb. ile bir mimari kompleks olarak tasarlanan külliyeler, Osmanlı şehirlerinin, özellikle İstanbul'un ayırıcı özelliğini teşkil ediyor, hem şehrin oluşma yönünü ve siluetini belirliyor, hem de fizikî olarak tanımlıyordu. Özellikle selâtin camilerinin iç ve dış avluları, aynı zamanda büyük meydanlar olarak fonksiyon icra ediyordu.

Bütün kudretini ve maharetini külliye mimarisinde gösteren Osmanlı, klasik şehir dokusunda fânî olanın ebediyet karşısındaki aczini sürekli hatırlatan bir akord peşindeydi. Evlerde hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi taşa göre çok dayanıksız malzemelerin kullanılması, *"Siz her yüksek yere bir alâmet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız? Ebedî kalacağınızı umarak âbideler edinir misiniz?"* (K, XXVI, 128-129) âyetlerinin bir ikazı gibi görünüyor. Bir güç ve iktidar gösterisi niteliğindeki mimariye karşı çıkma anlamı taşıyan bu âyetler, Osmanlı hükümdarlarının ve devlet adamlarının kudretlerini hayırda yarışarak göstermelerinin de prensibi olmuştur. Klasik dönemde, saraylar bile -Avrupalı kralların saraylarıyla, şatolarla vb. karşılaştırılırsa görülecektir ki- son derece mütevazı binalardır.

Sanatlarında tabiattan ne kadar uzaklarsa, hayatlarında tabiata o kadar yakın duran Osmanlıların şehirleri, iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabiî bir uzantısı olarak doğup gelişmişti. İstanbul gibi daha önce var olan şehirler bile, bir süre sonra bu estetiğin hedeflerine uygun bir gelişme seyri takip eder. Bu şehirlerin irticalî gibi görünen dokuları, başka bir ifadeyle, eski Yunan, Roma ve Avrupa şehirlerindeki geometriden mahrum olması, şuurlu bir tercihin sonucudur. Cetvelle çizilmişe benzeyen tek bir sokak ve birbirine tıpatıp benzeyen iki yapı göstermek imkânsızdır. Sonsuz bir görüntü zenginliği ve benzersiz bir pitoresk. Selâtin camileri gibi âbidevî eserlerin dışında, beşerî ölçülerin dışına hemen hiç çıkmayan Osmanlılar, gölgeli dar sokaklarındaki asmalı çardakları, yer yer ağaçlı köşeleri, ne tabiatı taklit, ne de tabiata müdahale esasına dayanan bahçeleri, muhtelif ağaçlarla gölgelendirilmiş kahveleri, çeşmeleriyle, son derece munis şehirler kurmuş, daha önce kurulmuş şehirlere de yepyeni bir hüviyet kazandırarak kendi damgalarını vurmuşlardır.

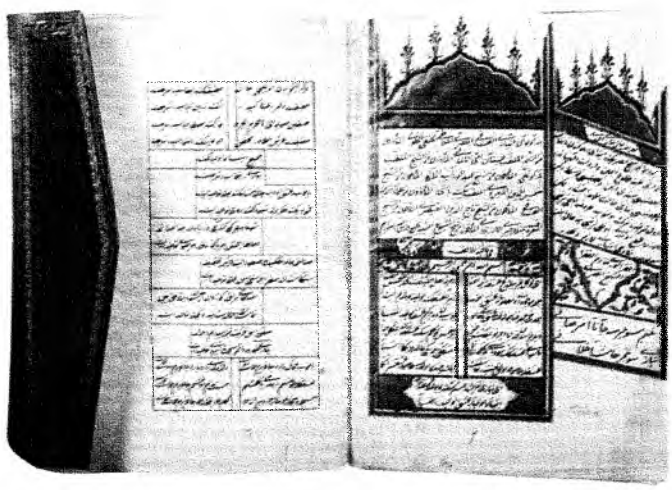


Le Corbusier'in İstanbul'a geldiğinde çizdiği bazı krokiler.

Mimarinin tamamlayıcı unsurları olarak düşünülen ağaçlar, tabiatla, tabiata ilave edilen yapılar arasındaki denge ve uyumu sağlıyordu. Bunun için Osmanlı Türk şehirleri uzaktan bakıldığında, üzerine kuruldukları arazinin tabii uzantıları gibi görünürler. Esasen mesken mimarisinde genellikle ahşap kullanıldığı için, tabiatla akrabalık kendiliğinden tesis edilmiş olmaktadır. Başta İstanbul olmak üzere, iklim şartlarının müsait olduğu Os-

manlı şehirlerinin hemen hepsi, bir baştan bir başa bahçe ve bostanlarla bezenmişti. Bahçe'li bostan'lı isimlerin yanısıra, ağaç ve çiçek isimleri taşıyan sokak, mahalle ve semtlerin çokluğu, İstanbul'un eski hüviyetini gösteren açık belgelerdir.

Büyük mesireler ve hasbahçeler bir yana, istisnasız her evin küçük veya büyük, bir bahçesi, bu bahçede birkaç meyva ağacı, kestanesi veya çınarı bulunurdu. Cami veya mescit önlerinde, çeşme başlarında, meydanlarda, mesire yerlerinde, her biri başlıbaşına bir anıt olan çınarlar, serviler, kestaneler, atkestaneleri, dişbudaklar, çitlenbikler, ıhlamurlar, kırmızı yapraklı kayınlar, ender de olsa lâle ağaçları, çamlar, fıstık çamları, sakızlar, sedir ağaçları, İstanbul manzarasının vazgeçilmez unsurlarıydı. Her biri başlıbaşına bir belirleyici olan bu ağaçlar, çevrelerinde yaşayanlar için apayrı bir anlam taşır ve âdeta bir yaşama üslubu yaratırlar; hatta efsanelerle, evliya menkıbeleriyle vb. bezenerek, bir çeşit kudsiyet, dolayısıyla dokunulmazlık kazanırlardı.



Niyazi-i Mısrî Divanı.

XX. yüzyılın en büyük mimarlarından sayılan İsviçre doğumlu Fransız vatandaşı Le Corbusier, Türkiye'ye ilk defa 1911 yılında gelerek Edirne, İstanbul ve Bursa'da incelemeler yapmıştı. Krokilerinin altlarına yazdığı notlarda Osmanlı mimarisini "Pek soylu biçimlerin melodisi", "Geçmiş, şimdi, gelecek, değişmeyen Prizmaların mersiyesi", "Saf geometrinin ebedî biçimleri" gibi şiirli cümlelerle tarif eden Le Corbusier, sadece mimari eserleri değil, Osmanlı şehir dokusunu da son derece etkileyici bulmuş, New York'un bir felaket, İstanbul'un ise yeryüzü cenneti olduğunu belirtmişti. Türkler'in "Kişi bina yaptığı yere ağaç da diker" dediklerini hatırlatan ünlü şehirci mimarın defterlerine düştüğü notlardan bazıları şöyledir:

"İstanbul bir meyve bahçesidir; bizim şehirlerimiz ise taş ocakları".

"İstanbul'daki evler ağaçlarla çevrilmiştir; insan ve doğa arasındaki cazip dostluk".

"İstanbul'da her yerde ağaçlar olup onların arasından mimarlığın soylu örnekleri yükselir. Ağaçlar bizim psikolojik ve fiziksel yönden iyi durumda olmamızı sağlarlar".

İstanbul, bu şehirde yaşayanlar için başlıbaşına bir estetik çerçeve idi. XIX. yüzyılın pitoresk tutkunu Avrupalıları, bu inanılmaz şehri başlıbaşına bir estetik obje olarak algılamışlardır. İstanbul'un güzelliklerini anlata anlata bitiremeyen gravürler, bu algılayışın ürünleridir.

VI

"İslam Sanatı" çerçevesinde değerlendirilebilecek bütün sanatların arkasında soyutlama iradesi yatar. Bu irade, tasvirciliğin tam karşısında durduğu için, aynı zamanda sanat eserinin bütün şahsî ihtiraslardan ve psikolojiden kurtarılmasının prensibidir. Yani sanatkâr, kimliğini de -bazan imzasını bile gizleyecek ölçüde paranteze alır. Sanat eseri şahsîlikten ne kadar kurtulursa evrensel anlamda beşerîyi o kadar güçlü bir biçimde ifade eder. Böyle bir anlayışa bağlı sanat anlayışında, şahsî üslubun yeri yokmuş ve orijinal eser ortaya koymak mümkün değilmiş gibi bir sonuç çıkarılabilirse de, bu, üsluptan ve orijinal eserden ne anladığımıza bağlıdır.

Bugün anladığımız mânâda orijinal eser, kendisinden öncekileri herhangi bir şekilde içermeksizin, kendi başına bir ilk teşkil eden; bu hüviyetiyle sanatçının kişiliğine son derece bağlı eserdir. Halbuki ferdin bağımsız bir kişilik olarak paranteze alındığı gelenek sanatları zamanla birer hırfet sanatı haline gelmiştir. Sanatçıların kendilerinden öncekilerin ortaya koydukları birikimi 'temellük' ve 'temessül' etmeleri bir çeşit hırfettir; hatta birçok sanat eseri, tek kişinin değil, birçok kişinin ortak çalışmasının ürünüdür; deseni çizenler, cetveli çekenler,

boyayanlar vb. ayrı ayrı kişilerdir. Şiirde bile *tahmis, taştir, tazmin* ve *nazire* gibi bir çeşit "hırfet" ürünü sayabileceğimiz bazı türler vardır. Şairin, aşağı yukarı sınırları çizilmiş bir mecaz kadrosu, belli vezinleri ve şekilleri, hattatın sınırlı bir şekil repertuvarı, her şeklin değiştirilemeyecek ölçüleri, nakkaşın sıkı sıkı bağlı kalmak zorunda bulunduğu kaideler, hatta biçim kalıpları vb. vardır. Geleneğin böylesine kuşattığı bir sanat anlayışına bağlı kalarak 'orijinal' eser vermek gerçekten çok zor, fakat imkânsız değildir. Herhangi bir sanata heves eden bir heveskâr, soyunduğu işin uzun bir çıraklık dönemi gerektirdiğini ve varlık gösterebilmek için devlerle güreşmek zorunda olduğunu bilirdi. Fuzûlî, Farsça divanının önsözünde kendisinden önce gelen şairlerin yüksek anlayışlı, engin düşünceli insanlar oldukları için gazel üslubuna yarayan en güzel sözleri söyleyip en ince mazmunları kullandıklarını, sonradan geleceklere hiçbir şey bırakmadıklarını söyler ve şöyle devam eder:

"Bir insan onların bütün yazdıklarını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde, kendisinden evvel söylenen mânâlar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmun bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevarüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler: 'Bu mazmun anlaşılmıyor, bu söz erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez' der demez o mazmun gözümden düşmüş, hatta kalemi elime alıp onu kağıda bile geçirmek istememişimdir. Ne tuhaf haldir bu! Söylenmiş bir söz evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılmıyor".

Geleneğin istediği orijinal eser, Fuzûlî'nin bu cümlelerinde çok açık bir biçimde gösterilmiştir: İlk şart, sanatçının kendisinden önce yapılanları bilmesi, özümsemiş olmasıdır. Şair öyle bir mazmun bulmalıdır ki, hem söylenmiş olsun, hem söylenmemiş. Ancak bu ince ayrımı yakalayabilen sanatçı aradan sıyrılabilir; onun ortaya koyduğu eser orijinaldir: Aşağı yukarı aynı malzemeler kullanılarak vücuda getirilmiş, kendisinden öncekini hem tekrarlamayan, hem de onu inkâr etmeyen eser. Tenevvü'ün bir anlamı da budur ve tekâmül içe doğru derinleşmek suretiyle gerçekleşir. Divan şiirinin gücü buradan gelir; bunun için nebatî ve geometrik tezyinatta akıl almaz inceliklere ulaşılmıştır; klasik musikinin nağmelerinde 'mütekasif' zenginlikleri bunun için bir Batılının kulakları farkedemez. Eğer orijinalite burada aranırsa, İslam sanatında yeni ve orijinal eser verilmediği iddiası bütün anlamını yitirecektir. Osmanlı kimliği taşıyan son hezarfenlerden Necmeddin Okyay, herhangi bir yazıya baktığı zaman ilk bakışta onun hangi hattat tarafından ne zaman yazıldığını yüzde yüze yakın bir isabetle teşhis edebiliyordu. Eğer üslup olmasaydı ve sanatkârlar geleneğin kendilerine verdiği hazır biçimleri şuursuzca tekrarlamakla yetinselerdi, bu mümkün olamazdı.

Nefsini bilen, Rabbini bilir.

Osmanlılar orijinalliği başka noktalarda da aramışlardır. Mesela Osmanlı musikişinasları, bir bestenin nota yazısından hareketle, hiç yorum katılmadan ve eserin incelikleri belirtilmeden, hep aynı şekilde icrasını kabul edemezlerdi. Karagöz ve Ortaoyunu gibi seyirlik sanatlarda yazılı metin bulunmadığı için nasıl oyun her seferinde başka esprilerle donanıyorsa, musikide de her yeni icra esere yeni bir hüviyet kazandırıyordu. İcracının yorum hürriyeti, genel olarak bütün İslam sanatlarında karşımıza çıkan tenevvü' (çeşitleme) prensibinin yaygınlığını göstermesi bakımından ayrıca önemlidir.

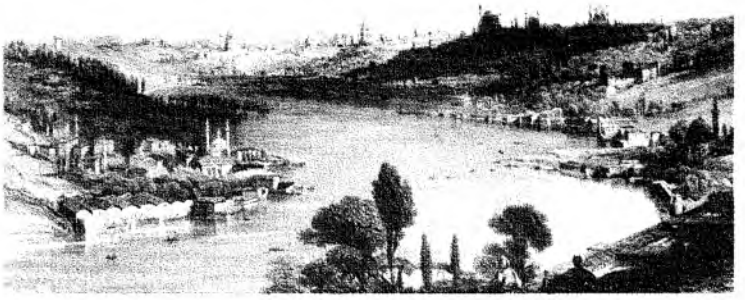
Şunu özellikle belirmek gerekir: Tabiatta nasıl birbirine benzeyen iki ağaç, iki çiçek, iki yaprak yoksa, Osmanlı estetik dünyasında da birbirine tıpatıp benzeyen iki cami, iki sokak, iki ev, iki kündekârî, iki istif, iki halı, iki icra ilâh.. göstermek mümkün değildi.

VII

Gelenek içinde şairin işi en zor olanıydı; yukarıda da belirtildiği gibi, iki mısradan oluşan beyit içinde bü-

tün maharetini gösterecek ve sınırları aşağı yukarı belli bir mecaz sistemi içinde hem yeni şeyler söyleyecek, hem de mevcut tasavvurların dışına çıkmayacaktı. Yaratıcılığını gösterebileceği tek yol kalıyordu: Tenevvü'. Yaptığı, belli kaidelere uyarak ve aynı motifleri kullanarak bir sathı arabeskle tezyin eden sanatkârın yaptığından farklı değildi. Nasıl hattatın kullandığı her harfin ölçüleri varsa, şairin kullandığı her kelimenin de belli anlamları ve çağrışımları vardı. Bunları düzenleyip daha önce söylenmemiş bir anlamı söylemek, hem üstün bir şiir kudretini, hem de mevcut şiir birikimini edinmiş olmayı gerektirirdi.

Tasavvufî cereyanlar yaygınlaştıktan sonra müslüman edebiyatlarında şiir nesrin önüne geçmiştir. *Kabusnâme* yazarı "Nesir raiyyet gibidir ve nazım padişahtır" diyor. Tasavvufî heyecanları ve aşkı dile getirmenin en kestirme yolu şiir ve musiki idi ve musikide olduğu gibi, şiirde de ritmin önemi büyüktü. Şair, aruzun tef'ile'leriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen âhengi arıyordu. Esasen şairin hedefi yeni şeyler söylemekten ziyade, aşkı en güzel bir biçimde dile getirmek, en güzel sesi, "hoş sadâ"yı yakalamaktı.[7] Bunun için daha önce söylenmiş hayalleri yeniden söylemekten de çekinmezdi; yeniden, fakat daha güzel ve daha incelikli.



Şair, sufi olsun, olmasın, bütün zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışıyordu; bunun için kendi ben'iyle varlıkların objektif görünüşlerini paranteze almak zorundaydı; kelimelerin işaret ettiği varlıklarla ve kavramlarla mutabakatlarını en aza indirerek sınırlarını mümkün olduğu kadar genişletmeliydi. Kelimeler onun elinde istediği şekle girebilen bir çeşit plastik malzemeydi, istediği gibi oynayabilirdi. Fakat oynayacağı alan sınırlıydı: Beyit, yani iki mısradan oluşan birim. En fazla müsemmen'e, yani sekiz mısraa kadar genişletebilirdi bu alanı. Tıpkı arabesk'te olduğu gibi, sınırlı bir alanda, sınırlı bir malzemeyle sonsuzluğu arayacaktı.

Arabesk karakteri, bütün sanatlara derece derece yayılmıştır. Şiir, bir bakıma dilin arabeskiydi; şair gerektiğinde koca bir hikâyeyi bir beyte sığdırmakla yükümlüydü. Bu yoğunluğu ancak kelimelerin mânalarıyla oynayarak ve işaret ettikleri asıl kavramları ve varlıkları paranteze alarak sağlamak mümkündü. Oynana oynana sürekli yeni çağrışımlar ve anlam incelikleri kazanan kelimeler, sadece ses olarak değil, kağıt üzerine yazıldıklarında kazandıkları plastik değer açısından da önemliydi. Açıkçası, kâfiye sadece kulak için değil, aynı zamanda göz içindi. Bu noktada şiir, hat sanatıyla kaçınılmaz olarak birleşirdi.

Şairler tarafından ortaklaşa kullanılan klasik mecaz sistemi, ferdî psikolojileri ve biyografiyi dışlayan bir yapıya sahipti. Neyin neye benzetileceği aşağı yukarı belli olduğu için, kelimelere istese de kendi duygularını, can sıkıntılarını, ihtiraslarını vb. söyletemeyen şairin şahsiyeti, eserinde, bir mimarın şahsiyeti ne kadar yer alıyorsa, o kadar yer alırdı. Şahsî duygular ifade edilmeye başlandığında, divan şiiri de çözülme sürecine girmiş, mesela Bâkî'nin yahut Fuzulî'nin elinde eşsiz buluşlara ve söyleyişlere zemin hazırlayan mecaz sistemi, bir başka şairin elinde inanılmaz bir hızla alelâdeye düşmüştür. Çünkü araya "ben" girmiştir, halbuki soyutlamanın şartlarından biri "benlügi aradan tarh" (Yunus) etmektir.

İslam dünyasında, resim ve şiir gibi, musiki de asırlar boyunca helâllik haramlık açısından tartışılmıştır. Bununla beraber *Kur'an-ı Kerim*'de, tasvir konusunda olduğu gibi, musiki konusunda da lehte veya aleyhte herhangi bir âyet yoktur. Bazı radikal fakihler, bir takım âyetlerin anlamlarını zorlayarak musikinin haram olduğunu isbat etmeye çalışmışlarsa da, musiki, İslam medeniyetinde tabii gelişmesini yapmış, özellikle tasavvufî çevrelerde gelişip serpilmiştir:

"Padişahın rebab sesini dinlemeden maksadı, iştiyak çekenler gibi Tanrı hitabını hayal etmekti. Zurna ve davul sesleri, bir parçacık o küllî nefirin kıyamet gününde çalınacak olan Sur'un sesine benzer. Hakîmler, bu musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık demişlerdir (...) Bunun için güzel sesi dinlemek aşıklara gıdadır. Çünkü güzel ses dinlemede kalp huzuru ve Tanrı'yla birleşme zevki vardır"
(M, IV/b. 730 vd).

VIII

Osmanlı estetik dünyasındaki çözülmenin tarihi, Batılılaşma tarihimizle eşzamanlıdır. Gözlerimizi Batı'ya çevirdiğimizde gördüğümüz, kendi içinde sürekli değişen bir Batı değil, hantal, artık hiç değişmeyecek bir Batı'ydı. Halbuki Avrupa sonu gelmez bir iştihayla vardığı hiç bir noktada beklemeksizin daha yenisine koşuyordu. Biz tabiatı Rönesansçılar gibi görmeye başladığımızda fotoğraf makinesi icat edilmek üzereydi. Bu tuhaf makine göze dayanan gerçekçiliği kısa sürede eskitti. Böylece tabiata esir olmaktan kurtulan Avrupalı sanatkârlar yeni yollar arayıp primitife ve Doğu kültürlerine aç kurtlar gibi saldırırken biz tabiatı acemice kopya etmek için çabalıyorduk. Terkedip inkâr ettiğimiz dünyanın estetik boyutlarını keşfetmek için zamana ihtiyacımız vardı.

---

1 İbrahim Peygamber, babası Âzer'in yaptığı putları kırdığı için putkırıcılığın ve Kâbe'yi inşa ettiği için yapıcılığın sembolüdür.

2 Kur'an-ı Kerim'de tasviri yasaklayan herhangi bir âyet yoktur. "Temâsil" kelimesiyle ifade edilen heykel ve resim, insanların tavırlarına göre değişik anlamlarda kullanılmıştır. Hazreti İbrahim babasına ve kavmine sorar: "Sizin tapmakta olduğunuz bu heykeller nedir?" (K, 21/52). Başka bir âyette ise aynı kelime, yani "temâsil", Hazreti Süleyman'ın emrindeki sanatkârlara kaleler, heykeller ve büyük havuzlar gibi çanaklar yaptırdığı belirtilirken kullanılır; o halde tapınmak için yapılmayan sanat eserlerini ifade etmektedir (K, 34/13).

3 "Ben bir gizli hazine idim, bilinmeyi sevdim; bilinmek için halkı yarattım".

4 Tursun Bey'in anlattığına göre, Fatih, İstanbul'a girdikten sonra Ayasofya'nın kubbesine çıkmış ve harabe halindeki şehri bir süre seyrettikten sonra hüzünlenerek "Kisra'nın köşkünde örümcek kapıcılık etmede, Afrâsiyâb'ın kalesinde ise baykuş beş vakit davul çalmadadır" anlamındaki şu Farsça beyti okumuştu: "Perde-dârî mî-küned der tâk-ı Kisrâ ankebût/ Bûm nevbet mî-zened der kal'a-i Efrâsiyâb". Bk. Tursun Bey: *Târih-i Ebü'l-Feth* (Haz. Mertol Tulum), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1977, s. 64.

5 Hûd peygamber zamanında Âd kavminin hükümdarı. Âbidevî binalar yaptırdığı için kibire kapılarak tanrılık iddiasında bulunur, bunu isbat etmek için Bağ-ı İrem adı verilen yeryüzü cennetini kurar. Yahya Bey'in şu mısrası ilgi çekicidir: "Avn-i Fir'avn ile Şeddâdî binalar yapmazız"

6 Bu tesbitimizi Umberto Eco'nun şu notlarıyla karşılaştırınız: "Ortaçağ beğenisini daha iyi anlamak için, XII. yüzyılın beğeni ve sanatsever insan prototipi Suger'e bakmalıyız. St. Denis Manastırı'nın başrahibi olan Suger, bir devlet adamı ve seçkin bir hümanist olmasının yanısıra İle de France'daki önemli sanatsal ve mimari girişimlerin de teşvikçisi olmuştu. Psikolojik ve ahlaksal kimliği ile Suger, Aziz Bernard gibi bir çilecinin tam karşıtıdır; St. Denis Manastırı'nın rahibi için, Tanrı evi bir güzellik deposu olmalıdır. Suger'in modeli Tapmağı inşa ettirmiş olan Hazreti Süleyman, kılavuz edindiği kural ise 'Tanrı evinin güzelliğine duyulan sevgi'dir". Bk. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. s. 30

7 Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş

KAYNAKLAR

AFFİFİ, A.E.: *Muhyiddin İbnu'l-Arabî'nın Tasavvuf Felsefesi* (Çev. Mehmed Dağ), A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975.

AHMED EFLAKİ: *Ariflerin Menkıbeleri* (Çev. Tahsin Yazıcı), Hürriyet Vakfı Yayınları, 2 C., İstanbul 1973.

AKSEL, Malik: *Anadolu Halk Resimleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960.

——— *Türkler'de Dinî Resimler*. Elif Kitabevi, İstanbul 1967.

——— *Sanat ve Folklor*, Devlet Kitapları, İstanbul 1971.

ARSEVEN, Celal Esad: *Türk Sanatı Tarihi*. M.E.B. Yayınları, 3 C., İstanbul 1955-59.

——— *Sanat Ansiklopedisi*. M.E.B. Yayınları, 5 C.

——— *Sanat Kamusu*. İstanbul 1340.

ASLANAPA, Oktay: *Türk Sanatı*, M.E.B. Yayınları, 2 C. İstanbul 1972.

AYVAZOĞLU, Beşir: *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993.

——— *Kuğunun Son Şarkısı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.

BALTACIOĞLU, İ. Hakkı: *Sanat*, Suhuler Kütüphanesi, İstanbul 1934.

——— *Türk Plastik Sanatları*, M.E.B. Yayınları, Ankara 1971.

——— "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957.

BEHAR, Cem: *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*. Bağlam Yayınları, İstanbul 1987.

BERK, Nurullah: "İslâm Yazısında Plastik İfade", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, nr. 4, Ankara 1955.

——— "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, nr. 2-3, Ankara 1953.

BOER, T.J. de: *İslam'da Felsefe Tarihi* (Çev. Yaşar Kutluay), Ankara 1960.

BURCTHARDT, Jacop: *İtalya'da Rönesans Kültürü* (Çev. Bekir S. Baykal), MEB Yayınları, 2 C., 1974-1978.

CANSEVER, Turgut: *İstanbul'u Anlamak*, İz Yayıncılık, İstanbul 1998.

——— *Kubbeyi Yere Koymamak*. İz Yayıncılık, İstanbul 1997.

——— *İslam'da Şehir ve Mimari*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997.

DIEZ, Ernst: *Türk Sanatı*, İstanbul 1946.

ECO, Umberto: *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1998.

EFLATUN: *Şölen* (Çev. Azra Erhat), Remzi Kitabevi, İstanbul 1958.

ERHAT, Azra: Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.

FUZULİ: *Leyla vü Mecnun* (Haz. Hüseyin Ayan), Dergah Yayınları, İstanbul 1981.

——— *Farsça Divan* (Çev. Ali Nihat Tarlan), İstanbul 1950

GOMBRICH, E.H.: *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.

GÖKYAY, Orhan Şaik: *Katıp Çelebi.* Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982

GRABAR, Oleg: *İslam Sanatının Oluşumu* (Çev. Nurhan Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988.

GUENON, René: *Doğu ve Batı* (Çev. Fahrettin Arslan), Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.

HALİD EDHEM: *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu,* İstanbul 1340 (1924)

HUİZİNGA, Johan: *Ortaçağın Günbatımı* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul 1997 .

HUNKE, Sigrid: *Avrupa'nın Üzerine Doğan İslam Güneşi* (Çev. Servet Sezgin), Bedir Yayınevi, İstanbul 1975.

İBŞİROĞLU, M.Ş. - EYÜBOĞLU, S.: *Fatih Albumuna Bir Bakış.* İstanbul 1955.

——— *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

KATİP ÇELEBİ: *Mizanü'l-Hak fı İhtiyari'l-Ahakk* (Haz. Orhan Şaik Gökyay), MEB Yayınları, İstanbul 1972.

KEKLİK, Nihat: *İbnu'l-Arabi'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak El-Fütuhat el-Mekkiyye,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980

KORTAN, Enis: *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği,* ODTÜ Yayınları, Ankara 1983.

KÖPRÜLÜ, Fuat: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1966.

——— *Edebiyat Araştırmaları,* TTK Yayınları, Ankara 1966

KUBAN, Doğan: *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982.

——— *İstanbul Yazıları,* Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1998

KUHNEL, Ernst: *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür* (Çev. Suut Kemal Yetkin - Melahat Özgü), A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1952.

LEVEND, Agâh Sırrı: *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar,* İnkılap Kitabevi, İstanbul 1943.

MERİÇ, Rıfkı Melul: *Türk Tezyini Sanatları,* Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1937.

MEVLANA: *Mesnevi* (Çev. Veled Çelebi İzbudak), M.E.B. Şark İslam Klasikleri, 5 C., İstanbul 1966.

——— *Fıhi Ma Fih* (Çev. A. Gölpınarlı), İstanbul 1959.

MUHYİDDİN İBNU'L-ARABİ: *Füsusü'l-Hikem* (Çev. M. Nuri Gençosman), Ankara 1964.

MULLER, J.E.: *Modern Sanat* (Çev. M. Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972

MÜLAYİM, Selçuk: *Sanat Tarihi Metodu,* Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983.

NEFESZADE İBRAHİM: *Gülzar-ı Savab* (Haz. Kilisli Muallim Rifat), İstanbul 1939.

NICHOLSON, R.A.: *İslam Sufileri* (Çev. Mehmet Dağ), Ankara 1978.

ÖGEL, Semra: *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler.* İstanbul 1986.

ÖZ, Tahsin: "Hünername ve Minyatürleri", *Güzel Sanatlar.* nr. 1, 1939.

——— "Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi I, 1952.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri: *Hallac-ı Mansur ve Eser Kitabü't-Tavasin,* İstanbul 1976

SCHIMMEL, Annemarie: *Tasavvufun Boyutları* (Çev. Ender Gürol), Adam Yayınları, İstanbul 1982.

SİNAN PAŞA: *Tazarru'name* (Haz. A. Mertol Tulum), Devlet Kitapları, İstanbul 1971.

ŞEBÜSTERİ: *Gülşen-i Raz* (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), M.E.B. Şark İslam Klasikleri, İstanbul 1968.

ŞEYH GALİB: *Hüsn ü Aşk* (Haz. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul 1968.

TANPINAR, Ahmed Hamdi: *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976.

——— *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergah Yayınları, İstanbul 1977.

TANSUĞ, Sezer: *Şenlikname Düzeni.* De Yayınları, İstanbul 1961.

TUNALI, İsmail: *Estetik,* Cem Yayınevi, İstanbul 1979.

TURAN, Osman: *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti,* Turan Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969.

TURSUN BEY: *Târîh-i Ebü'l-Feth* (Haz. A. Mertol Tulum), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1977.

ULUDAĞ, Süleyman: *İslam Açısından Musiki ve Sema,* İstanbul 1976.

UZLUK, Şahabeddin: *Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler,* Ankara 1957.

ÜLKEN, Hilmi Ziya: *İslam Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1967.

ÜNVER, A. Süheyl: *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba nakkaş'ın çalışmaları,* İstanbul 1958.

——— *İlim ve Sanat Tarihimizde Fatih Sultan Mehmed,* İstanbul 1953.

WORRINGER, Wilhelm: *Soyutlama ve Einfühlung* (Çev. İsmail Tunalı), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971.

YAZIR, M. Bedreddin: *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* (Haz. Uğur Derman), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2 C., Ankara 1972.

YETKİN, Suut Kemal: "İslam Sanatının Mahiyeti", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi,* I, 1952.

——— "Türk-İslam Plastik Sanatlarının Estetiği", *Sanat Dünyamız,* Mayıs 1976.

OSMANLI KENTİNDE ESTETİK ÜZERİNE DENEME

PROF. DR. SAADETTİN ÖKTEN
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ MİMARIK FAKÜLTESİ

1. TAKDİM

Bu yazı çerçevesinde Osmanlı kenti üzerinde estetik bir tahlil yapmaya çalışacağız. Osmanlı kentinin madde ile ilgili özelliklerinin ana hatları ile bilindiğini varsayıyoruz. Tahlilde yararlandığımız estetik kuramı ise batı kökenlidir. Osmanlının ve onun mensub olduğu medeniyet ailesinin yaşanmış ve yaşanmakta olan hayatından bir estetik kuramı çıkarmak mümkün ise de bu iş henüz batılı estetik kuramı düzeyinde yapılmış değildir. Belki daha sonraki yıllarda yaşanmış medeniyet kendi 'güzel' tanımını ve 'güzellik' anlayışını derleyip ortaya koyarsa Osmanlı kenti o kurama göre yeniden değerlendirilir. Burada yapılmaya çalışılan şey batılı estetik kuramından hareketle Osmanlı kentine bakarken bu mekanlara aşina bir göze takılanları tesbit etmeye çalışmaktır. Batılı estetik kuramının ilgilerini farklı bir kültürel hassasiyetle değerlendirip oradan özgün ve değişik bir estetik kuramına ulaşılabilir mi? Belki bir nebze bunu tartışmaktır.

Önce Osmanlı kenti ile başlayalım. Burada dikkate alacağımız olgu sadece kent mekanları değildir, o mekanlarda yaşayan insanlarla birlikte kent mekanlarıdır. Kanaatimizce kent estetiğinden söz ederken üzerinde durulacak asli nokta kent hayatının estetiğidir. Tıpkı birebir ölçekli gerçek bir tiyatro seyrediyormuşcasına kentteki hayata baktığımız zaman duyulan estetik ilgi ile başlar kent estetiği. Dolayısı ile onun iki unsuru vardır; biri kentte yaşayan insan yani kentli, diğeri de kent mekanlarıdır. Kentliyi düşünmeden sadece kent mekanlarından yola çıkarak estetik bir tahlilde bulunmak oyuncuları olmayan bir tiyatro eserinin dekorundan söz etmek gibidir. Şu halde Osmanlı kentinin estetik analizini yaparken Osmanlı insanını da tanımak gereklidir. Osmanlı insanı dış gözlemle tesbit edilebilen özellikleri ile özgün bir insan tipidir. Giyimi, davranışları, konuşması ve yaşama biçimi hepsi kendisine aittir ve başkalarından farklıdır. İç dünyasına inildiği zaman ise dünya görüşü, hayatı değerlendirişi ve bunların ardında yer alan değerler manzumesi ile de mensup olduğu medeniyet ailesinin diğer topluluklarından farklıdır. İşte bu farklı insanın zaman içinde geliştirip ortaya çıkardığı mekan düzenleme anlayışı ve doğayı kullanma usulü de Osmanlı kentini meydana getirmiştir. Osmanlı kenti de Osmanlı insanı gibi özgün bir oluşumdur ve bu yanı ile dünya medeniyetler ailesine çok önemli bir katkıdır. Osmanlı insanı kendi özgünlüğünü koruyabildiği sürece Osmanlı kenti de özgün olmaya devam etmiştir. Bu insan tipi başka uygarlıklara ait olguları yansıttığı ölçüde Osmanlı kenti de kendi özgün çizgisinden uzaklaşmıştır.

Üsküdar'da İskele Camii (T. Allom)

Şimdi biraz da kent estetiğinden söz edelim ve şu sorular ile başlayalım: Kent estetiği olabilir mi? Kent bir sanat objesi midir? Bilindiği gibi estetik sanat ile çok yakından alakalıdır. Sanat duyuların verdiği bilgi olarak tanımlanmaktadır estetik kuramında. Bu bilgi kar-

maşık, belirsiz ve hatta bazı kereler aldatıcıdır. Bu bilginin sonunda varılan yargı güzel ya da çirkin yargısıdır. Konuya açıklık getirmek için diğer bir tür bilgiden bahsedelim, bu aklın bilgisidir. Aklın bilgisi açık ve seçiktir, bu bilginin değerlendirilmesi ile varılan sonuç doğru ya da yanlış yargılarıdır. Estetik kuramı güzel olanı çözümleyerek oradan güzellik kavramını tanımlamaya çalışır. Diğer bir deyişle ilgi alanı güzel ve güzelliktir.

Estetik ilgi gözlemle başlıyor, sanat eserini duyularımız ile gözlemliyoruz. Reel bir obje olan bu eserden bize bir çok mesaj geliyor ve biz bu eseri bir bütün olarak kavrıyoruz, bu kavrayışta aynı anda yaşadığımız çeşitli duygulardan oluşan bir birliktelik mevcuttur. Bu duygusal durum eser ile olan maddi ilişki kesilse bile eserin gücüne bağlı olarak bir süre daha devam eder. Eseri içimizde hissederiz, eserdeki gibi oluruz, kısacası eserle özdeşleşiriz. Bizde kalan ve eserden kaynaklanan bu duygusallık bizi esere bir anlam yükleme aşamasına götürür, ona bir mana verir, estetik bir değer yükleriz. Buna estetik algı diyoruz, bunun dış dünyada bir karşılığı yoktur, bu irreel bir olgudur. Esere yüklediğimiz estetik değer ile bir sonuca varılır ki bu da estetik yargıdır. Mesela şu eser güzeldir veya trajik yada komiktir deriz, böylece eser hakkında bir estetik yargıya varmış oluruz. Bu süreç insanda estetik haz dediğimiz bir mutluluk uyandırır ki bu hazzın gayesi yine kendisidir. Diğer bir deyişle bir ilginin estetik ilgi olabilmesi için duyulan hazzın, fayda, çıkar, bilgi, erdem gibi boyutlarının olmaması gereklidir, bunlar olduğu zaman o ilginin fizyolojik, ekonomik, bilimsel yada ahlaki bir ilgi olduğuna hükmedilir. Estetik ilgi iç dünyamızda bütün bunlardan bağımsız ve farklı bir haz uyandırır. Bu, güzelin verdiği hazdır ve bir ilgi sadece bu tür bir hazza yol açıyorsa estetik ilgidir. Estetik haz iç dünyamızı değiştirir, burada o zamana kadar farkına varılmayan boyutların aydınlanmasını sağlar; daha dikkatli, daha duyarlı, daha derin ve ihatalı bir görüş sahibi oluruz. Estetik haz insanı arıtır ve yüceltir, kısacası terbiye eder.

Edirne (T. Allom)

Şimdi kente dönelim ve yukarda sözü edilen sanat objesi yerine kenti koyduğumuzu varsayalım. Burada estetik kuramını biraz genişletiyor ve bilinen bir sanatçının belirli bir eseri yerine kollektif bir bilincin ve zevkin oluşturduğu ve ölçeği diğerine göre çok daha büyük olan bir varlığı yani kenti koyuyoruz. Kent varlığı realitede sınırlı ve belirli ise de tek bir esere göre çok daha karmaşık ve kapsamlı olduğundan bir bakışa göre belirsiz olarak da nitelendirilebilir. Acaba kent karşısında da bir sanat objesi karşısında yaşadığımız yukarıda sözü edilen estetik ilgiyi yaşayabilir miyiz? Sanat eserini gözlemleyen bir gözlemci gibi kenti ve kent hayatını gezerek ve bizzat içinde yaşayarak gözlemleyelim. Bu gözlemler sonucu oluşan duygular bütünlüğünden yola çıkarak o kente bir değer yüklemek ve sonuçta orası hakkında bir yargıya varmak ve bu süreçten bir mutluluk ve bir haz duymak mümkündür. Eğer bu haz diğer ilgilerden bağımsız ve sadece güzellik karşısında duyulan bir haz ise o zaman bu ilgi estetik bir ilgidir ve bu hazzı uyandıran etken kentin bütünü olduğu için bu olgu kent estetiğidir. Bir kentin sunduğu imkanlar orada kolay yaşanabileceği kanaatini uyandırırsa bu fizyolojik bir ilgidir, ya da orada kazanç vardır bu da ekonomik ilgidir, yahut oradan bilimsel bir birikim elde edilebilir böylece bilimsel bir ilgi kurulmuş olur. Belki o kentteki koşullar daha erdemli olmayı sağlamaktadır bu suretle ahlaki ilgi ortaya çıkar. Estetik ilgi bunların dışında ve bunlardan bağımsızdır, bir kent bütünü ile üzerimizde sadece güzele karşı duyulan hazzı bırakabilir. Bu mümkündür ve herkesin hayatında herhalde gerçekleşmiştir, işte kent estetiği bu deneyime ve onun oluştuğu sürece verilen isimdir.

Kentin üzerimizde bıraktığı estetik hazzı belirttikten sonra dikkatimizi daha özel bir alana, Osmanlı kentine çevirelim. Osmanlı kentinde de sadece estetik ilgiden kaynaklanan bir estetik haz yaşanabilir. Bu haz diğer kentlerde duyulan estetik hazdan farklıdır. Osmanlı insanı diğer kültürlerin insanlarından farklı olduğu için bu

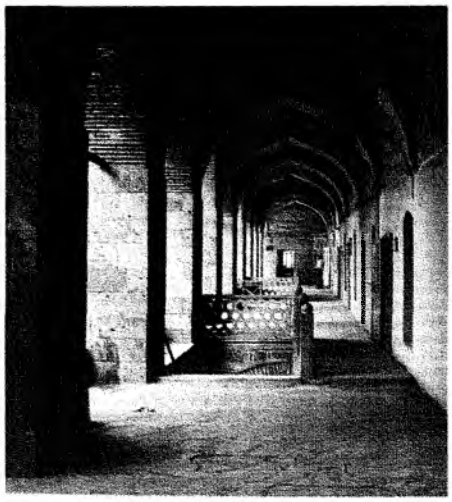
başkalık insandan kente geçmiştir. Oradan da kenti gözlemleyene geçer ve onun üzerinde değişik bir estetik haz bırakır. Bu gerçek aralarında farklar bulunduğu halde aynı kültür ailesine ait olan batı kentlerinin oluşturduğu dünyadan Osmanlı iklimine geçilince kendisini daha bariz bir şekilde belli eder. Benzer şekilde doğu kentlerinden Osmanlı kentine geçişte de bu fark yine hissedilir. Osmanlı kenti toplumun temelinde yer alan vahiy eksenli değerler sisteminin kendine has bir yorumlama ile mekana aksettirilmiş şeklidir. Akıl eksenli uygarlığın kentlerinden farklıdır, temelde aynı kutsalları paylaşan toplumların kentlerinden de başkadır. Çünkü onu meydana getiren toplumun vahiy eksenli değerler içinde öne çıkardıkları ve bu değerlere getirdiği yorumlar farklıdır ve bu ayrıcalık kente yansımıştır.

Estetik bir ilginin sistematik açıklaması dört unsuru ihtiva eder ki bunlar estetik özne, estetik nesne, estetik değer ve estetik yargıdır. Şimdi Osmanlı kenti bağlamında bu unsurlara bir göz atalım.

2. ESTETİK ÖZNE YA DA OSMANLI İNSANI

Estetik ilgi bir sanat eserini izleyen insan ile başlıyor. Sanatkar bir eser meydana getirmiştir ve bir insan bu eseri gözlemlemektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi bu gözlem çeşitli duyuların ürünü olan birlikte ve karmaşık bir durum ifade eder. Buna eserin bir bütün halinde kavranması diyoruz. Bu kavrayış sonuçta esere bir değer yüklemeye götürür ki bu da estetik algı olarak adlandırılmaktadır. Esere yüklenen değer estetik bir değerdir ve süreç estetik yargı ile sona erer. Estetik ilginin başlıca şartı estetik öznenin bu çevrimde sadece estetik bir haz duymasıdır. Bu tür bir hazzın dışındaki alakalar estetik ilgi kapsamına girmezler.

Kent estetiği açısından ele alındığında estetik özne olarak iki ayrı varlıktan söz edilebilir, bunlardan biri kent mekanlarını ve bunların içinde yaşayan kentliyi birlikte gözlemleyen birey, diğeri de bizzat kent mekanları içinde yaşayan toplum ya da kentlilerdir. Kenti ve kentliyi yaşanan hayat içinde bir bütün olarak gözlemleyen birey için bu gözlem estetik bir ilginin başlangıcı olabilir. Birey bu kentin etkisini çeşitli duyular ile alarak birleştirir ve çoğu kez kendinde o kent ile ifade edebildiği özellikler bulur. Bir başka deyişle kentin etkisi başlamıştır ve bu etki o kentten ayrıldıktan sonra da devam eder gider, hatta bazı kereler yıllarca. Böylece birey o kent ile özdeşleşmiş olmaktadır. Özellikle Osmanlı kenti için bu olguyu yabancı seyyahların izlenimlerinde buluyoruz. Osmanlı kenti onlar için bir masal dünyası gibidir, estetik hazzı uzun seneler hayatiyetini muhafaza eder. Yazdıkları hatırat ve seyahatnamelerde bu ruh halini bütün açıklığı ile bulmak mümkündür.



Kozahan, Bursa.

Osmanlı kentinde yaşayan Osmanlı insanı için kent mekanları her an ilişkide olduğu bir estetik obje gibidir. Osmanlı insanı içinde yaşadığı mekansal çevreden haz duyar, bu çevreyi sever ve onu sahiplenir. Çoğu kez bu çevreyi kendisi düzenlemiştir, çünkü o adı bilinmeyen bir sanatkardır. Osmanlı insanı gözlemlemek için bir sanat eserinin ortaya konulmasına muhtaç değildir. O bu konuda eğitimindeki sanatkar boyutunu kullanarak hemen bir eser meydana getirir. Bu vakıa Osmanlı insanının gerçek ustalardan, büyük dehalardan müstağni olduğu anlamına gelmez. Ancak sanatkarlık bütün Osmanlı insanında gizlidir ve hayatının her safhasında kendini belli eder. Bu insan kendi yaptığı eserden estetik bir haz duyar, o eseri işlevini çok çok aşan bir zevk ve coşku ile kullanır. Kent ölçeğinde bakıldığında mimarsız mimari adı verilen estetik ve teknik mükemmellik, doğanın ve arazinin fevkalade insani ölçüler içinde duygusal bir yaklaşım ile kullanılışı hep bu sanatkar insanın eseridir ve bu insan adeta kollektif bir bilinç ve zevk ile oluşturduğu bu mekanlarda derin ve sakin bir mutluluk içinde yaşar. Osmanlı kentlisinin hem sanatkar hem bu sanatın izleyicisi olarak estetik bir özne olma hüviyeti onu kendi içinde tutarlı ve eksiksiz bir dünyaya götürmüştür. Onun dünyasında sanat eserini meydana getiren ve bu suretle meşhur olarak

bireyselleşen sanatkarları aramak zaman zaman beyhude bir gayrettir. O sanatkar çoğu kez toplumsal huzur ve saadetin hazzını bireyselliğin getirdiği şöhrete tercih etmiş, kendi adını silerek yerine toplumun mahlasını kullanmıştır. Osmanlı kenti ve Osmanlı mekanları bu anlayışın ürünüdür ve bu yüzden çok sıcak ve müşfiktir. Oralarda bireysel bir varlık gösterisi değil herkesi kuşatan toplumsal bir güven ve sevimlilik vardır. Ve önemine binaen bir kere daha vurgulayalım, Osmanlı insanı bu mekanlarda yaşarken mutludur ve onların temaşası ile tam bir estetik haz yaşamaktadır.

Burada estetik kuramına yerli bir ekleme yapmak gerekiyor. Bilindiği gibi bir ilginin estetik boyutta olabilmesi için sadece estetik bir haz uyandırması onun dışındaki alakalara kapalı olması gerekmektedir. Bu tanım bir bakışa göre işlevselliği estetik ilginin dışına itiyor. Bu anlayışa göre bir tabloya karşı estetik ilgi duymak demek ondan sadece estetik haz duymak anlamına geliyor. Mesela, o tablo evin duvarına asıldığında mobilyalarla tam bir uyum sağlar denildiği zaman ona bir işlevsellik yüklenmiş olur ki bu tür bir ilgi estetik ilgi değildir. Acaba insan ruhunda estetik haz uyandıran bir eser aynı zamanda bir işlevsel boyut da içeremez mi? Ya da diğer bir deyişle işlevsellik estetik hazza engel midir? Bu, tanımlara bağlı bir olaydır, başlangıçta tanımı sadece estetik haz ile kısıtlı tutarsanız sonuçta işlevsel bir ilgide hiçbir estetik boyutun olmadığı noktasına varılır.. Ama gerçek böyle midir? Batı dünyasında ilerleyen teknolojinin icabı olarak işlevselliği ön planda olan eşyaya estetik bir boyut getirmek zaruri olmuş ise de Osmanlı insanı bu gerçeği teknolojik ürünler çağından çok önce hayata geçirmiştir. Osmanlı kenti hem işlevseldir hem de estetik haz uyandırır. Bu estetik haz kentin esas mesajıdır, işlevselliğin soğuk ve maddi yüzünü yumuşatmak için ve sadece o ölçüde kullanılmış bir vasıta değildir. Osmanlı kentinin estetik hazzı işlevsellik ihmal edilmeden gerçekleştirilen ve esas murad edilendir. Çünkü Osmanlı insanı mutlak güzelliğin eğitimi ile eğitilmiştir, hayatın Mutlak Güzel'e kavuşmak için bir çaba olarak yaşanmasından yanadır.

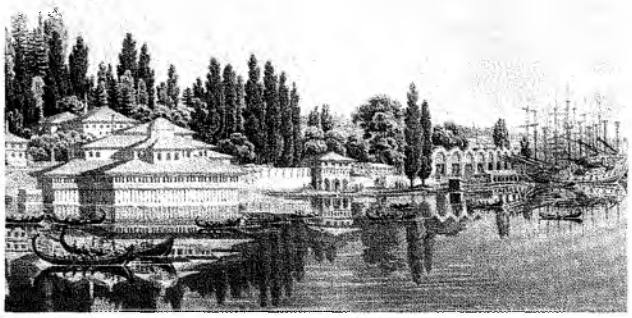
İstanbul, 19. yüzyıl (F. Brest)

3. ESTETİK NESNE YA DA OSMANLI KENTİ

Estetik öznenin gözlemlediği esere estetik nesne adını veriyoruz. Özne bu nesneyi bir bütün olarak kavramakta ve ona estetik bir değer yükleyip bu suretle estetik bir yargıya varmaktadır. Estetik nesne yani sanat eseri iki bölümden oluşur, bunlar reel ve maddesel ön yapı ile irreel ve manevi arka yapıdır. Her sanat eseri doğadan kaynaklanan bir takım maddi gereçler ile meydana gelir, bu onun ön yapısıdır. Buna ek olarak bu maddi yapı içinden duyulan bir başka boyutu daha haizdir ki bu da onun tabakalardan oluşan arka yapısıdır. Bir sanat eserinde arka yapıda gizlenen manevi mesaj madde planında var olan ön yapı üzerinden geçerek görülür hale gelir. Estetik özne eseri gözlemlerken önce ön yapıya ait duyumları alır, sonra bunları birleştirerek arka yapıyı çözümlemeye başlar. Eserdeki arka yapı ne kadar çok tabaka ihtiva ediyorsa yahut diğer bir deyişle esere ne kadar çok ve derin anlam yüklenebiliyorsa eser o derece karmaşık, gizemli ve etkileyicidir. Sanat eseri veya estetik nesne böyle anlaşıldıktan sonradır ki estetik özne için, değişen ve maddi koşullar ile sınırlı olan realiteden değişmeyen ve maddi koşullar ile bağımlı olmayan idealiteye yükselir. Eseri gözlemleyen bir estetik özne bu safhada ondaki maddi özelliklerden kurtulmuştur, esere bakarken onda idealler dünyasının değerlerini, manevi mesajlarını görür. Bu durumda o özne için idealler dünyası ve manevi iklim o maddi eser üzerinden realiteye intikal etmiş, gerçekliğe katılmıştır. İç dünyamızın soyut, değişmez ve soylu değerleri realiteye katılmak, fizik dünyada gerçekleştirilmek için maddesel ön yapıya ihti-

yaç duyarlar. Bu gerçekleştirilme sanat eserinde tamamen özgürce yapılmıştır, çünkü sanat eserinin işlevsellik gibi bir endişesi yoktur. Tekniğin ürünü olan eserlerde ise idealitenin gerçekleştirilmesi özgür değil zorunludur, çünkü bu ürünlerde işlevsellik şartı aranmaktadır.

Şimdi estetik nesne için yapılan bu analizi kente uygulayalım, estetik nesnenin yerine tekil ve sınırlı bir sanat eserini değil toplum ve mekanlardan oluşan kenti koyalım. Estetik özne olarak kenti mekanları ve insanları ile gözlemlediğimizde önce onun maddesel olan ön yapısı ile karşılaşırız. Bu gözlemlerden gelen duyumlar devam edip birleşince tıpkı bir sanat eseri gibi kentin de bir arka yapısı olduğu ortaya çıkar. İster kent mekanlarına ister bu mekanlarda yaşanan kent hayatına bakılsın bu arka yapı kitlesel ve zamanın derinliklerinden gelen bünyesi ile hemen kendini gösterir. Bu sebeble kent bir bütün olarak estetik bir nesnedir. Osmanlı kentinde ise hem ön yapı hem de bununla realiteye çıkan arka yapı kendine has hususiyetler arz eder. Bunların tahliline girmek bu yazının çerçevesini aşarsa da şurası belirtilmelidir ki Osmanlı kenti ve Osmanlı insanı önce bir bilgi konusu olarak tanındıktan sonra kentin bir estetik nesne olarak arka yapı çözümlemesine girmek gerekir. Bu çözümleme günümüzde henüz beklenen düzeyde yapılmamış ise de Osmanlı kentinin bıraktığı izlenim derin ve çok tabakalı bir arka yapının varlığını hissettirmektedir. Bu önseziyi Osmanlı sanatının başka dallarında, mesela şiirde, yapılan tahliller kuvvetle desteklemektedir. Kanaatimizce bu konuda yapılması gereken iş şudur: Osmanlı kentinin estetik nesne olabilirliği konusunda merakı olan bir kimse estetik özne kimliğini benimseyerek Osmanlı kenti hakkında bilgilenme ve gözlemleme faaliyetlerini birlikte yürütmeli ve özellikle bu kenti meydana getiren ve kullanan Osmanlı insanını tanımayı hiç ihmal etmemelidir. Osmanlı insanı tanındıktan sonra Osmanlı kentinin sırları çözülebilir, estetik kuramının tabirleri ile estetik nesnenin arka yapısı netlik kazanır.


Aynalıkavak Sarayı'nda bir köşk.

Osmanlı kentinde şüphesiz işlevsellik mevcuttur. Şehir, sakinleri tarafından kullanılmaktadır; hatta daha ileri bir ifade ile kent kentlilerin hizmetindedir. Bu tesbitten, işlevselliğin bütün şartları ile yerine getirildiği bir mekan düzenlemesi çıkar. Buna rağmen Osmanlı kenti estetik bir nesne hüviyetinde, bir sanat eseri niteliğindedir. Manevi birikimin ön yapı üzerinden realiteye katılması hadisesi Osmanlı kentinde sanki işlevsellikten gelen hiçbir kısıtlama yokmuş gibi öyle rahat , fark edilmez ve özgür bir biçimde gerçekleşmiştir. Osmanlı insanı işlevselliğin getirdiği maddi koşulları manevi ikliminde yumuşatarak manevileştirmiş ve sonra realiteye geçirmiştir. Bu sebeble onun kentindeki işlevsellik özgür sanata karşı bir engel değil, bilakis özgür sanatın ta kendisidir. Çünkü Osmanlı insanı işlevselliği yerine getirilmesi zorunlu bir fayda olarak değil gönüllü bir hizmet vesilesi olarak görmekte ve karşılıksız olarak bu hizmete talip olmaktadır. İşlevselliğin maddesel yanı Osmanlı insanının muhabbetinde erimiştir.

Osmanlı kentinin tarihsel ve toplumsal boyutu çok güçlüdür. Burada maddeye egemen olarak çevreye yansıyan ve kent mekanlarını düzenleyen güç, toplumun ortak bilincini ve zevkini yansıtmıştır. Bu nedenle kent Osmanlı kentlisi tarafından benimsenmiş, sevilmiş , inşa edilmiş ve geliştirilmiştir. Burada önemli olan egemen gücün kim olduğu değil bu gücün nasıl kullanıldığıdır. Osmanlı kentinde bu güç toplumun hizmetinde, onun değerlerine riayetkar ve zevkine hürmet eder bir biçimde kullanılmıştır. Asırlara yayılan bu uygulama kentte bir uyum havasının yerleşmesine sebeb olmuş, kent ile kentli bütünleşmiş ve buradan derinleşen ve zenginleşen bir arka yapı zuhur etmiştir. Yine bu uyum sayesindedir ki her gelen nesil bir öncekinin bıraktığını korumuş ve zen-

ginleştirmiş, neticede tarihini bilen ve o tarih ile barışık bir kent meydana getirmiştir. Bu birikim Osmanlı kentine kuvvetli bir mesaj verebilme yeteneği kazandırmıştır. Ardarda gelen nesillerin zengin, korunmuş ve uyumlu birikimleri kent mekanları üzerinden somutlaşarak kitlelere hitab etmiştir. Kitleler de aynı değerleri paylaştıkları için bu mesaj kolayca algılanmış ve kent bir bakıma kitlelerin kültürel eğiticisi, toplumsal zevk ve değerlerin nesilden nesile aktarıcısı olmuştur. Bu kültürel devamlılık ölçek itibarı ile öyle büyük boyutlara ulaşmıştır ki bazı kentler için kentin ve hatta ülkenin sınırlarını aşmış ve o kentler uluslararası düzeyde Osmanlı kültürünün temsilcisi olarak tanınmışlardır.

Osmanlı kenti onu kuran ve yaşatan Osmanlı insanının değerleri, mekanlarında somutlaşmış olarak görülebilecek bir mekansal düzenlemeye sahiptir. Mekanlar yapı malzemesi ile inşa edilmiş geometrik hacimler olduğu halde onların gösterdiği, onlarda gösterilen bir değerler manzumesi vardır. Osmanlı kentine bir gösterge sistemi olarak bakıldığında bu fiziksel varlıkların arkasında yer alan ve onları biçimlendiren hatta deyim yerinde ise canlandıran Osmanlı kollektif bilinci hemen fark edilebilir. Yukarıda da değinildiği gibi kent gözlemlenirken aynı zamanda gerekli kaynaklara başvurarak bilgi edinmek de gereklidir: Böylece Osmanlı kentinin maddi yapısında beliren gösterge sistemi çok daha kapsamlı ve kolay olarak anlaşılabilir hale gelir. Bu özelliği ile kent toplumsal anlamı olan bir belge niteliği de taşır. Kısacası kentin gösterge sistemi çözümlendiğinde Osmanlı insanının değerleri ve öncelikleri konusunda bir takım bilgilere ve özelliklere ulaşılır. Osmanlı kenti estetik bir nesne olduğu için bu çözümleme bilimsel yaklaşımdaki kadar açık ve net olmayacaktır ve asıl bu özelliği ile o daha cazip ve çok boyutlu bir olgudur. Bu esrarlı yapı Osmanlı insanının remizlerle ifade ettiği görüşleri ile bir kat daha derinlik ve çekicilik kazanmıştır.

Divanyolu (F. Brest)

Estetik özne estetik nesne olarak dikkate aldığı Osmanlı kentini gözlemleme sonucu çözümleyebilirse orada gizlenmiş olan yada oradan realiteye katılan manevi yapıya erişebilir. Bu yapı ile kendi konumunu karşılaştırdığında kendi yerini daha kesin bir biçimde belirler. Osmanlı kentinin mesajının estetik öznenin hayatında ne anlam ifade ettiği hususu açıklığa kavuşur. Bu mesajın bir değeri var ise zaman ve devam eden dikkat ile bu değer giderek somutlaşır ve öznenin kişiliğine yeni bir boyut ekler, onu zenginleştirir. Osmanlı kentinin mesajı kendi özgün tarihinin ve toplumunun izlerini taşıdığı için bu haberi somutlaştıran estetik özne de zamanı aşar, bu gün ile sınırlı kalmaz; kendi kişisel varlığı ile kısıtlanmaz, bireysellikten toplumsal genişliğe geçer. Günün koşullarına ve ben merkezli bir daireye sığmaz; zamanda tarihin, insanda da toplumun vüsati ile düşünür ve buna göre davranır. Bütün bu açılımlarda Osmanlı birikiminin izleri ve yönlendirmesi farkedilir.

4. ESTETİK DEĞER YA DA OSMANLI MUHABBETİ

Estetik özne gözlemleyerek bir bütün halinde kavradığı estetik nesneye bir değer yükler, buna estetik değer diyoruz. Güzel, yüce ,trajik, komik estetik değerlerdir. Estetik ilgi sonucu ulaşılan estetik haz bunların dışında başka bir takım kelimelerle ifade edilen değerlerden kaynaklanıyorsa şüphesiz onlar da estetik değer ailesine dahil edilebilir. Kanaatimizce burada önemli olan estetik hazzın duyulmasıdır ve bu haz sadece kısıtlı sayıdaki kelime ile ifade edilen estetik değerler ile sınırlanan bir alan içinde kalmayabilir. Bireyin ait olduğu kültür ailesine bağlı olarak onu estetik hazza götüren estetik değer de değişebilir. Mesela, Osmanlı insanın iç dünyasında trajik olarak adlandırılan bir estetik değer yoktur. O insan batı insanının trajik olarak nitelendirdiği bir olay ile karşılaştığında ona hikmet ve teslimiyet kelimeleri ile ifade ettiği değerleri yükler. O da acı çekerek arınır ve güzelleşir, çilede estetik bir haz bulur ama iç dünyası bu

kendine özgü değerleri ile bir başka biçimde yapılanır. Kısacası çile çeken Osmanlı insanı, estetik hazzın terbiye özelliği hatırlanırsa batılıya göre farklı terbiye olur. Estetik değerler üzerinde mensup olunan kültür ailesine bağlı olarak bir farklılık olacağı belirtildikten sonra batılı estetik kuramına göre güzel ve yücenin açıklamasını yapalım ve oradan Osmanlı kentindeki estetik değerlere geçelim.

Modern estetik kuramı güzeli nesnenin ideadan yani özden pay alması veya başka kelimelerle ifade edilirse manevi varlığın dışarıya aksetmesi olarak tanımlıyor. Güzellik denilen kavram da varlığın aydınlanması, hakikatin görülür hale gelmesi olarak açıklanmaktadır. Estetik bir nesnede güzelliğin görülür hale gelmesi yani onun güzel olması o nesnenin ön yapısı ile arka yapısı arasındaki bütünlüğün başarı derecesine bağlıdır. Bu bütünlük sanat eserinde mükemmel bir tarzda gerçekleştirilmiş ise o eser güzeldir, öz ya da hakikat yani güzellik o eserde dışlaşmış ve görülür hale gelmiştir. Güzelin bir takım nesnel nitelikleri vardır, bunların bir kısmı onun arka yapı ile ilgili özelliklerine götüren içsel niteliklerdir, bir kısmı da doğrudan doğruya ön yapı ile ilgili dışsal niteliklerdir. Estetik bir nesne tekabül ettiği öze, ideaya uygunluğu nisbetinde güzeldir, bu uygunluğun mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmesi eseri güzel kılar. Ayrıca eserde canlı bir ifade, dinamik bir anlatım olmalıdır. Bunlar güzelliğin eserde görülür hale gelmesi için bulunması gereken içsel niteliklerdir. Dışsal nitelikler ise simetri, orantı, harmoni, çoklukta birlik ve yalın ifadedir.

Kızkulesi.

Yüce adı verilen estetik değer güzelden farklıdır, güzel estetik özneyi aşmadığı halde yüce onu aşar. Estetik özne hem güzelden hem de yüceden estetik haz duyar. Ancak güzelin bıraktığı izlenim sınırlı ve ihata edilebilir iken yücenin bıraktığı izlenim sonsuzluk ve aşılmışlık duygusudur. Estetik özne yücenin ihata edilemeyişinden ürker, orada sonsuzluğun maddeye yansımış halini algılar ve kendi sınırlı varlığının gerçek yerini belirler. Yüce olarak değerlendirilen bir estetik nesnede arka yapı sonsuzluğa açılır. Sonsuzluk ihata edilemeyeceği için yüce değeri yüklenen bir eserde ön yapı arka yapı ilişkisi belirsizdir, kısmen açıklanabilir, ama esas itibarı ile iç dünyamızda hissedilir.

Osmanlı kentine birçok estetik değer izafe edilebilir. O kentten estetik haz duyduktan sonra o hazzın hangi değer veya değerlerden kaynaklandığına bakılırsa kentte bir çok değerin birlikte gerçekleştiği görülür. Osmanlı kenti güzeldir, orada öz mükemmel bir ön yapı arka yapı birlikteliği içinde görünür hale gelmiş, dış dünyada somut bir biçimde ortaya çıkan kent mekanlarında yetkin ifadesini bulmuştur. Osmanlı kent mekanlarında canlı ve dinamik bir ifade vardır, biçimsel ve geometrik düzenlemelerle güzelliğin dışsal şartları da sağlanmıştır. Bütün bunların ardında Osmanlı kent mekanlarının insan varlığı ve insana hizmet ve hürmet esas alınarak düzenlenmiş olması gerçeği yatar. Osmanlı insanı, insana hizmet eder ve hürmet gösterirken bunu işlevsellikten gelen bir mecburiyet olarak yapmamıştır. Bu onun inanç dünyasında yer alan ve bütün varlığı ile inandığı bir iman umdesinden kaynaklanmaktadır ve bu yüzden yaptığı kent mekanları insana saygılı diğer mekan düzenlemelerinden çok farklıdır. Çünkü Osmanlı'da temel saik iman, diğerlerinde ise pratik faydadır. Ancak bu husus anlaşıldıktan sonradır ki Osmanlı kent mekanlarının güzelliği gerçek boyutları içinde idrak edilebilir.

Osmanlı kenti aynı zamanda yücedir. Orada insanı aşan, sonsuzluğu çağrıştıran bir estetik değer daima vardır. Lakin bu estetik değer batılı kuramın aksine Osmanlı insanını ürkütmez, çünkü o varlığının bir boyutu ile sonsuza açılabileceğini, sonsuz ile ilişki kurabileceğini bilir. Hatta hayatının gayesinin yaşadığı fiziksel dünyanın şartları ile kısıtlı kalmayıp sonsuzluğa doğru uzanmak olduğunun da bilincindedir. O ayrı bir iklimin ço-

cuğudur, aklın ve maddenin sınırlı kalıpları içine sığmayı insan onuru ile bağdaştıramaz, hayatı ve eylemleri ile aklın maverasını zorlar. Bu çabası kent mekanlarına da yansımıştır, bu yüzden Osmanlı kent mekanları batılı kuramın tanımladığı yüce değerinin dışında bir başka yücedir. Bu Osmanlı yücesinin ardında ürkme değil hikmet ve teslimiyet vardır, bu Osmanlı yücesi kelimelerle ifadeye gerek duyulmayan bir ön yapı arka yapı birlikteliği içindedir. Osmanlı insanı bu birliktelikteki mükemmeliyeti söze dökmek ihtiyacını duymaz, onu gönül adını verdiği iç aleminde hem bireysel hem de özdeş bir biçimde toplumsal ölçekte yaşar. Bu sayede bir muhteşem mekanda bulunan binlerce kişinin tek tek sesleri tek bir ses olur ve o mekan içindeki cumhur ile birlikte hendeseden abide olmanın getirdiği kısıtlamalardan kurtulur ve semaya yükselir. Osmanlı kent mekanında algılanan yüce işte böyle bir yücedir.

Osmanlı kent mekanı müşfiktir, dilinden anlıyorsanız size sizi sevdiğini söyler. Bu şefkat Osmanlı insanının insana muhabbetle yaklaşmasından kaynaklanır. Osmanlı insanı bu özelliği ile mekanlara şefkat ve sevgiden doğan bir sıcaklık bir samimiyet sindirmiştir. İnsanlara gönül yolu ile yaklaşırsanız düzenlediğiniz mekanlar müşfik ve merhametli olur, akıl yolu ile yaklaştığınız zamanda ise işlevsel ve ekonomik mekanlar düzenlersiniz. Müşfik mekanlar aklın sınırları içinde kalmadıkları için onlarda sanat boyutu ağırlıklıdır, insanı duygulandıran ve ürperten bir hava vardır. Aklın düzenlediği mekanlarda ise ruhi esintileri bulmak çok müşkildir Batılı estetik kuramı aşkın kaynaklı bir sevgi ile sevilen insanın kendisi için hazırlanan müşfik ve samimi bir kent mekanında duyacağı hazzı belirlemiyor. Bu hazza fizyolojik veya ekonomik bir ilişki demek bunu hiç tatmamış dolayısı ile anlamamış olmak demektir. Burada en önemli nokta şudur ki kendisi için mekan hazırlanan insan belli ve tanınmış bir kimse değildir, kim gelirse gelsin müşfik mekan ona açıktır, burada murad edilen mücerret insan varlığı olarak mahlukların en şereflisidir.

Göksu.

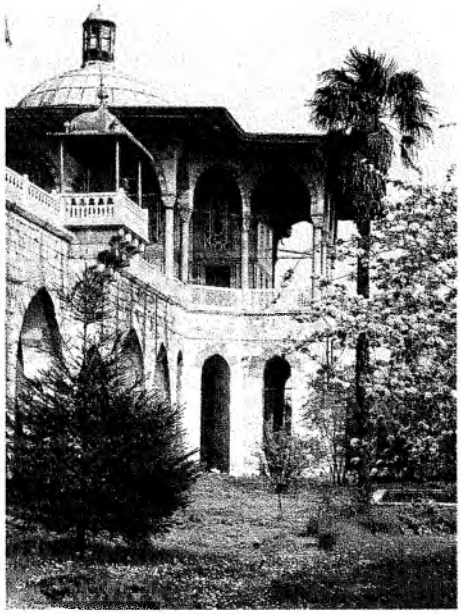
Osmanlı kentine ait estetik değerleri çoğaltmak mümkündür. Bunların bir kısmı estetik kuramındaki değerlerle aralarındaki bazı farklara rağmen iyi kötü örtüşür, bir kısmı ise tümü ile Osmanlı değer yargıları manzumesinden kaynaklanan, bunların kent mekanlarında görülür hale gelmeleri ile ortaya çıkan değerlerdir. Bunlar estetik ilgiye dahil edilmeden ve Osmanlı insanının bunları nasıl yorumladığı anlaşılmadan Osmanlı kentine ait estetik değerler üzerinde kamil bir kanaate sahip olmak muhaldir. Tek bir kelime ile ifade etmek istenirse Osmanlı kentinin estetik değeri Osmanlı muhabbetidir denilebilir.

5. ESTETİK YARGI YA DA OSMANLI ZEVKİ

Estetik yargı estetik nesne ile estetik değer arasındaki ilişkiyi belirler. Estetik nesneye estetik değeri yükler ve bu durumu bir bilgi olarak kesinleştirir. Estetik nesneyi bir bütün halinde kavrayan estetik özne onunla estetik değerler arasında bir bağıntı kurar. Bu bağıntı bir anlamda duygusal boyut ile akıl arasındaki bir tekabüldür. Duygusal boyut ile kavranan eser yine duygusal ve akli yeteneklerimizle bilinen bir estetik yargı ile eşleştirilmektedir. Eser ile buna tekabül eden estetik yargı arasındaki ilişkinin bildirilmesi ise akıl planında bir bilgidir. Bu tesbitin nasıl yapıldığı herhalde karmaşık ve esrarlı iç dünyamıza ait ve açıklanması mümkün olmayan bir husustur. Ancak bu konuda şu söylenebilir, estetik yargı duygular dünyası ile akıl arasında geçen bir macera, bir tür özgür oyundur. Şimdi estetik yargının özelliklerine bakalım.

Estetik yargı özneldir, ilgilerden bağımsızdır, geneldir ve zorunludur. Estetik yargı estetik özneye bağlı bir olgudur, öznenin kendi yeteneklerine dayanarak kurduğu bir ilişkidir ve özneden özneye farklılaşabilir. Hatta estetik öznenin değişik ruh halleri estetik yargıyı etkileyebilir. Bu açıdan bakıldığında estetik yargı tamamen estetik öznenin içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak gerçekleşiyor gibi görünmektedir. Estetik yargı insan

varlığının diğer tüm ilgilerinden bağımsız ancak estetik ilgi ile bağımlıdır. Estetik yargının oluşabilmesi için nesne ile kurulan ilişkinin sadece ve yalnız estetik ilişki olması lazımdır, başka herhangi tür bir ilişki söz konusu ise estetik yargı kurulamaz. Mesela, yukarıda da değinildiği gibi fayda, bilgi, kazanç gibi unsurların gündeme geldiği bir ilişki estetik yargı olarak nitelendirilemez. Estetik yargı olabilmesi için ilişkinin sadece estetik bir hazza yol açması gerekmektedir. Bu iki özellikten sonra estetik yargının kollektif bir biçimde ortaya çıktığı diğer iki özelliğine geçiyoruz. Estetik yargı geneldir ve zorunludur, ancak buradaki genellik ve zorunluluk görecelidir yani bir takım şartlara bağlıdır. Bu şartlar mensub olunan kültürel ortam, alınan eğitim düzeyi ve ruhsal yapı olarak sayılabilir. Estetik yargı öznel ve bireysel olmakla birlikte aynı kültür ortamında bulunan kimselerde birbirine benzer biçimlerde ifade edilir. Bu gerçek estetik yargıda toplumsal bir mutabakat olarak ortaya çıkmaktadır. İşte bu sonuç geneldir ve bir bilgi objesi olarak bildirilebilmektedir. Bireyin yetiştiği kültürel ortamın etkisi onun öznel bir tercihi olan estetik yargıda toplumsal ve dolayısı ile genel bir sonuca yol açmaktadır. Aynı şekilde bireyin aldığı eğitimin türü ve düzeyi de estetik yargıyı küçük farklarla da olsa aynı yöne tevcih etmektedir. Bu suretle yine genel ve bildirilebilir özellikleri olan bir estetik yargı belirmektedir. Bu konuda eğitime çok ağırlık vererek estetik yargının tümü ile bilgi ve uzmanlığa dayandığı görüşü de ileri sürülmüştür. Aynı kültür ortamına ait olmak ve benzer eğitimleri almak bireylerin estetik yargılarında üst üste düşmelerine sebeb olduğuna göre buradan bu aynı yargıya varma olgusunun bir zorunluluk olduğu sonucu çıkarılabilir. Diğer bir deyişle aynı kültür ortamında yaşayan ve benzer eğitimi almış bireylerin aynı estetik yargıya varmaları sınırlı bir zorunluluktur. Bu özellikler açısından Osmanlı kentine ait estetik yargıyı değerlendirelim.


Bağdat Köşkü.

Osmanlı kentini biçimlendiren değer yargıları Osmanlı zevkinin süzgecinden geçtikten sonra uygulanmıştır. Osmanlı kentinde güzel, yüce, müşfik, samimi kent mekanları hep bu Osmanlı zevkine göre teessüs etmiş ve zevke göre değerlendirilmiştir. Osmanlı zevki muhtelif kültürlerin önemli noktalarını alıp onları aşkın kaynağa dayalı bir dünya görüşü ile yorumlamak ve terki etmekle teşekkül etmiştir. Osmanlı zevkinin unsurları arasında geçmiş medeniyetlerden cesaretle alınmış ve gizlenmeye lüzum görülmemiş birçok ayrıntı, eleman ve fikir mevcuttur. Sadece bunlara bakarak Osmanlı zevki hakkında mütalaada bulunmak, Osmanlı zevki şu veya bu medeniyetin etkisi altında kalmıştır, onların özgün olmayan bir devamıdır demek ayrıntıyı esas kabul etmek gibi vahim bir hatadan başka bir şey değildir. Osmanlı zevki kendi muasırı olan ve kendinden evvel gelen bütün medeniyetlerden alıntılar yapmış ama en önemlisi bunları kendi değerler manzumesi içinde yeniden ve tamamen değişik bir biçimde yorumlayarak terki etmiş ve kendi özgün kurallarını koymuştur. Osmanlı zevkinin ana hatları teessüs ettikten sonra gelen asırlarda bu zevk yeni eklemelere daima açık olmuş, hiçbir zaman kendi içine dönük, kendi kendisi ile sınırlı ve dış aleme kapalı olmamıştır. Bu hususta Osmanlı zevkinin sadece bir tek şartı vardır, onun kendisine yapılacak yeni bir katkıyı kabul edebilmesi için o yeniliğin en az mevcut ölçüler kadar seviyeli ve nitelikli olması gereklidir.

Kent mekanlarına akseden Osmanlı zevki, onun mistik boyutu idrak edilemeden, daha doğrusu aynı deneyim bizzat yaşanmadan gereği gibi asla anlaşılamaz. Osmanlı zevkinin ürünü olan estetik yargılar ise Osmanlı toplumunun mistik derinliğini ve hassasiyetini belirleyen aşk ve muhabbet anlayışının somutlaşmış biçimidir. Osmanlı insanına biçim veren kültürün ana ekseni aşk ve muhabbettir, Osmanlı kenti hakkında ileri sürülecek estetik yargıların temeli de aynıdır. Osmanlı kenti

aşkın varlığa dönük aşk ile düzenlendiği için güzeldir, sonsuzluğa açılan bir coşkunluk içinde olduğu için yücedir ve insanlara muhabbetle yaklaştığı için müşfik ve samimidir. İnsanları ezmez, onlara tevazu ve sevgi ile hizmet eder. Bu yüzden şimdi erişilen teknik ve ekonomik gelişmeye rağmen hâlâ hasret ve iştiyak ile yad edilmektedir. Kent mekanlarında somutlaşan Osmanlı zevki genel ve zorunludur. Bu toplumun içinden gelen bireyler bu kapsamlı ve derinlikli zevki kişiliklerinin önemli bir parçası olarak addederler. Osmanlı toplumunun hayatın içinden gelen, görgüye dayanan gerçekçi ve şifahi eğitimi bu zevki uzun asırlar toplumun ortak değeri olarak muhafaza etmiş ve bu sayede bu zevki yansıtan pek çok eser meydana getirilmiştir. Osmanlı bireyi böyle yüksek düzeyli ve nitelikli bir zevke sahip olmaktan büyük haz duymuş ve bunun arkasında yer alan aşk ve muhabbet ikliminde yaşamayı şiar edinerek huzur ve sükuna erişmiştir. Kısacası Osmanlı kent mekanlarında görülen estetik yargı bu dünyaya muhabbet doğrultusundan bakan, varlığı aşk ile sonsuza dönük huzurlu ve sükun içinde olan Osmanlı insanının zevkidir.

6. HATİME

Osmanlı kentini batılı estetik kuramı ile estetik açıdan tahlil ederken bazı yerlerde bu kuramın yetersiz kaldığı izlenimi uyanmaktadır. Estetik değerlendirmeyi yapan ve kuramı oluşturan insan kendi iç dünyasında incelediği olgunun özelliklerini tanıyacak bilgiye ve hissedecek duyarlığa sahip değilse vaz etmiş olduğu kuram da incelenen olgunun açıklanmasında eksik kalır. Batılı insan Osmanlı insanını bilgi ölçeğinde tam olarak tanıyamadığı, asıl önemlisi duygusallık ölçeğinde onunla özdeşleşemediği sürece batılı estetik kuramı Osmanlı sanatını ve daha dar anlamda da Osmanlı kentini gerçek anlamı ile tahlil edemez. Kanaatimizce Osmanlı kentinin ve sanatının estetik tahlili tam anlamı ile ancak bu toplumun içinden yetişmiş ve onun gibi duyarlığa sahip ve aynı ruhsal deneyimleri yaşamış kimseler tarafından yapılabilir.

Osmanlı kenti bugün yaşamıyor, o tabii ömrünü tamamlayarak realiteden çekilmiştir. Ancak her güzel ve güçlü olgu gibi hatıraları, bıraktığı izlenimler ve mesajı yaşıyor. Osmanlı kenti bu medeniyetin devamı olanlarca doğru olarak tanınıp idrak edilebilirse kurulacak yeni kentler ve iyileştirilecek mevcut kentler için gerçekçi ve sağlam bir ön yapı oluşturulmuş olur. Toplumsal kalıtımla intikal eden toplumsal özellikler bu gerçekçi ön birikimden yararlanıldığında ve bu birikim çağın icaplarına göre yorumlandığında yeniden güzel ve özgün kentlere sahip olunmasına yol açacaktır. Bu Osmanlı kentine ait estetik analizin uygulamaya dönük faydasıdır.

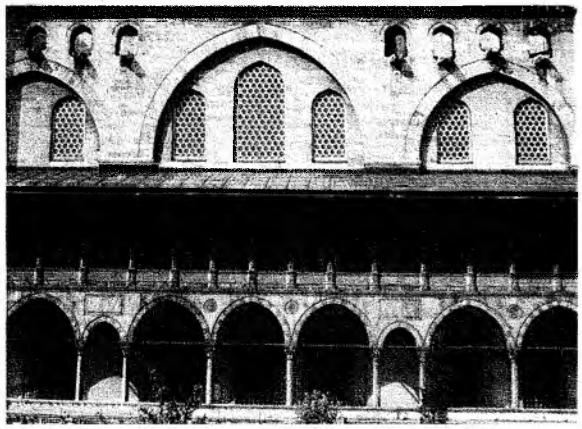
Aynı analiz arkasındaki değerler manzumesi ile birlikte yapıldığı zaman birey olarak kültürel ve duygusal bir derinlik ve vüsat kazanılır. Uzun yüzyılların ve çok farklı kültürlerin ürünü olan ve aşk ve muhabbet güzelliği ile terkib edilen Osmanlı kenti dünya ölçeğinde tanınması gereken kültür ve sanat varlıklarının başında gelmektedir. Onu tam anlamı ile tanıyabilenlere getirdiği bilimsel ve duygusal birikim bu işleri hayatında ön plana çıkaran kimseler için vazgeçilemeyecek bir değer taşımaktdır. Modernitenin sadece maddi endişelerle inşa ettiği şehirlerin kıskacında boğulan çağdaş insan Osmanlı kentinde görülen mekan düzenlemesinden akseden coşku, şefkat ve huzura muhtaçdır.

OSMANLI ESTETİĞİ

PROF. DR. JALE N. ERZEN
ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Osmanlı kültüründen söz edildiğinde ilk akla gelen imparatorluğun altın çağı sayılan 16. yy. ürünleridir. Sinan, Karahisarî, Süleymanname minyatürleri, İznik çinileri, dönemin kaftanları, Topkapı sarayı ve avluları ve daha birçok tasarım, sanat ve zanaaat işi bize imparatorluğun çeşitli kültür birikimlerinin en incelmiş sentezi olan ve güç tutkusunun kabalaştırmadığı bir zevk sunar. 700 yıllık Osmanlı devleti, çeşitli aşamalarında, doğu ve batıya birçok yakınlaşmalarda farklı beğeniler geliştirmiştir. Bunlar birçok kez başka diyarlardan gelen sanatçıların verdiği ürünlerle ortaya koyulmuş, farklı kültür ilişkilerinin etkileri ile biçimlenmiş olsa da şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, hep batıya hareket etmiş olan Müslüman bir devlet olarak Osmanlı kendi sentezini üretebilmiş, ne diğer İslam ülkelerinin kültürüne çok benzemiş ne de tamamen batıcı bir taklit ortaya koymuştur.

Erken Osmanlı kültüründen söz ederken geç Ortaçağ duyarlığı içinde onu, örneğin Güney İspanya İslam yerleşmeleri ile, ya da Avrupa'daki geç gotik kültür ile karşılaştırırsak Batı Anadolu mimarî ürünlerinin arılığını, sadeliğini, gösterişten uzak temel mimarî öğelere ilgi yoğunlaştıran tavrını görmezlikten gelemeyiz. Eğer bu erken yıllarda Osmanlı'nın henüz yeterince zenginleşmemiş olduğunu vurgulasak bile, daha geç dönemleri de düşündüğümüzde ortaya çıkan başlıca mimarî değerin mekân kalitesi olduğunu görürüz.



Süleymaniye Camii'nden Osmanlı estetiğini yansıtan bir ayrıntı.

Bu da bize Osmanlı kültürünün kendine has olgunluğunu ima eder. Klasik Osmanlı sonrası dönemlerde, örneğin 18. yy. ortalarında yapılan başkent mimarîsi, yani barok camiler ve 19. yüzyıl sarayları ve kasırları da batı etkilerine karşın kendilerine has bir beğeni ve anlayış ortaya koymaktadırlar.

700 yıllık bir medeniyetin tüm evrelerindeki farklı duyarlıkları incelemek yoğun araştırma gerektiren bir iştir ve bu medeniyetin tümü için bir genelleme yapmak da o denli zordur. Yakın zamana kadar Osmanlı kültürünün pek değişken bir kültür olmadığı savunulmuşsa da, çok kısa dönemler için yapılan ayrıntılı araştırmalar bile Osmanlı kültürünün sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu göstermiştir. Bu nedenle bu metin Osmanlı estetiğini yalnızca 16. yy. için, değişik tasarım ve sanat dalları açısından inceleyecek, böylece daha önceki gelişme dönemleri ve daha sonraki yüzyıllar için mukayese olarak kullanılabilecek bir temel ortaya koymaya çalışacaktır.

BİÇİMSEL ANALİZ

Kare, daire, açık, kapalı, yuvarlak, dik açılı, geometrik, dar, geniş, kalabalık ve yoğun, tekrarlamalı gibi temel biçimler ve düzenler tarih boyunca, farklı kültürler için çok farklı anlamlara gelmiş olamaz. Ancak, belirli dönemlerde kültürler belirli biçim ilişkilerini kullanıyorlarsa, bu biçim ve düzenlerin o kültürün birçok sanat türünde tercih edildiğini söyleyebi-

liriz. Dolayısıyla, belirli bir zaman diliminde belirli bir kültürün hemen hemen bütün sanatlarında tipik bir zamansal ve mekânsal şemanın geçerliğinden söz edilebilir. Bu metinde yapılacak estetik yorumlar bu tür tercihlerin gözlemlenmesi üzerine kurulacaktır. Böylece 15. ve 16. yy. klasik Osmanlı dönemine bakarak,

1. Kültür ve doğa ilişkisi,
2. Sanatın toplumdaki yeri,
3. Tarih konusundaki anlayış,
4. Görsellik, dokunsallık, bedensel duyum, dil gibi çeşitli aracıların genel kültür içinde ne önemde olduğu,
5. Mekansal düzen ve biçim,
6. Sahneleme ve çerçeveleme düzenlerinde ne tür bir kimlik kavramının sergilendiği gibi kültürel ve estetik tercih özelliklerini anlayabiliriz.

Bu tür bir yaklaşım, estetiği yalnızca ya da mutlaka bir güzellik yorumu olarak değil, bir biçim ve düzen tercihi olarak görmekte ve bu tercihlerin ne tür bir yaşam felsefesi ve ne tür değerlere işaret ettiğini anlamaya çalışmaktadır.

KÜLTÜR VE DOĞA

Bazı kültürlerde akılcılık ve rasyonellik insana onu doğadan uzaklaştıran bir özgüven vermişse, Osmanlı'da birçok doğu kültüründe olduğu gibi analitik olmak yerine sinestetik yaklaşımlar söz konusu olmuştur. Bu birçok duyumun bir arada çalıştığı ve anlamların rasyonallikten değil duyumlardan üretildiği bir poetika yaratmıştır; bu yaklaşımda insan kendini doğada kendi ortamında hissetmektedir.

Osmanlı kültürel ürünlerinin birçok şekliyle bize gösterdiği gibi doğa ve kültür birbirlerine karşı olgular değildir. Bu bütüncül yaklaşımda insan ortam ve çevre içinde kendi evindedir ve onun kültürü referanslarını sürekli olarak doğadan alacaktır. İnsanın eseri ve ürünü biçim ve anlam referanslarını, mükemmel olarak tasarlanmış ve eklemlenmiş doğadan üretmektedir. İnsan kendi için önceden hazırlanmış bir dünyaya doğar. Kendi dünyasını yaratmaz. Mimar Sinan'ın mimarî hakkında yazdırdığı metinlerde Allah'a, Peygamber'e ve Sultan'a yapılan atıflar, mimarîsini önceden hazır olan ve uyum sağlaması gereken bir dünyaya sunduğunu gösterir.[1]

Aslında, Avrupa'da da Ortaçağ ve hatta erken Rönesans metinlerinde benzer atıfların bulunduğunu görüyoruz. Bu nedenle Osmanlı yaklaşımının 17 yy. sonlarına kadar birçok açıdan bir ortaçağ duyarlığı içinde olduğunu belirtmeliyiz. Ancak, bu genelleme içinde Osmanlı, birçok farklı kültür gibi kendine ait bir dünya ve anlam yaratmıştır. Özellikle Ortaçağ dünyasında, yani referanslarını doğadan alan bir kapsamda, kültürel farklılıkların ve kimliklerin daha kolay belirleneceğini unutmamalı. Zira doğa her faklı kullanıma farklı anlam verecek kadar sonsuz ve beklenmedik niteliklerle dolu ve değişkendir. Rönesans'dan itibaren gelişen teknoloji ve endüstri dünyası ise, aynı tür referanslar dolayısıyla kimlik ve kültür farklılığını sürekli yok eden bir dünya yaratmıştır.

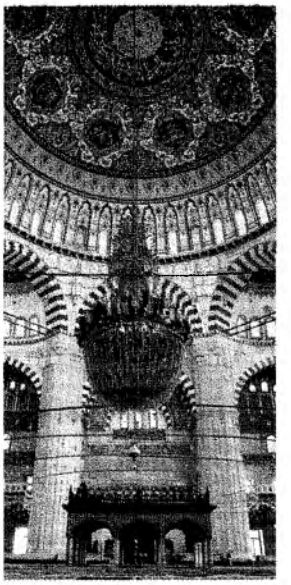
Yeşilliğin hakim olduğu bir minyatür.

Bu Ortaçağ dünyasında insan doğadan öğrenir ve doğa tarafından eğitilir. İnsan egemen değildir ve onun doğaya uyması gerekir. Bu tür kültürel ortamlarda peyzajlar çok az müdahele görür. Bu, Osmanlı minyatürlerinde özellikle belirgindir. Örneğin ağaçların ortasından budanmamış dallar çıktığını, ağaçların serbest bir şekilde yayıldığını görürüz. Doğaya ve ağaçlara duyulan saygı, ve onları olabildiğince serbest bırakma kaygusu Osmanlı'nın eski Türk geleneklerinden ve Asya'dan Şamanizm'den getirdiği bir değer olmalıdır. Biliyoruz ki eski Türklerde ağaç kutsal bir değerdi. Birçok ayin, düğün ve cenaze ağaçlar önünde yapılırdı; ağaçlar yaşamın yenilenmesi ve ruhların devamlılığı ile ilgiliydi. Ağaçların bu önemi ve anlamı Süleymanname minyatürlerinin çoğunda, büyük bir ağacın resmin en üst ve orta noktasına konulması ve tüm kompozisyona egemenliği ile belirgindir.

Selçuk mimarîsinden başlayarak Topkapı Sarayı yerleşmelerine kadar, yapıların her zaman topografyada ona uyum sağlayacak ve onun niteliklerine ve yönlerine uyacak şekilde uygulandığını görüyoruz. Bu tutum Mi-

mar Sinan'ın külliyelerinin çoğuna egemendir. Büyük sultan camilerinin anıtsal semboller olmaları bazen onların topografyaya hakim olmalarını ve Süleymaniye'de olduğu gibi yoğun müdahaleler gerektirmişse de genelde alan düzenlemesi ve yapı tasarımı tümüyle çevrenin dikte ettiği değerleri ön planda tutmuştur. Ayrıca diğer İslam ülkeleri ve Batı ülkeleri mimarîsi ile karşılaştırdığımızda Osmanlı mimarîsinde yapı ölçeklerinin hiçbir zaman fazla devasa tutulmadığını, çevre içinde mütevazi bir durumda olduklarını görürüz. Ner ne kadar Süleymaniye ya da Selimiye büyük yapılarsa da farklı kültürlerde benzeri birçok yapı yanında mütevazi kalırlar. Aynı mukayeseyi daha sonraki, 17. yy. Sultan Ahmet ya da Yeni Cami gibi örneklerle yapacak olursak, Osmanlı'nın klasik döneminde ölçek konusunda da çok ince bir beğeni ve ölçü sunduğunu görüyoruz.

Osmanlı'da dik açılı ve simetrik düzenlerle alan tasarımı Fatih'in kendi için yaptırdığı külliyede ilk kez söz konusu olur. Bu dönemde Bizans ile yakınlaşma ya da bir imparatorluk mertebesine yükselme ile Batı ile yakından karşı karşıya gelme böyle bir düzen anlayışı zorlamışsa da bunun çok titiz bir şekilde sürdürülmediği ve Sinan'ın Şehzade külliyesi, Süleymaniye gibi yapılarda tüm düzen zorlamalarına karşı doğal konumun öne geçtiğini söyleyebiliriz.


Selimiye Camii.

Topkapı Sarayı ve avluları düzeninde bugün bile Osmanlı'ya özgü bir seremoni ve doğallık kaygısının bir arada yaşayabildiğini görüyoruz. Etikete ve resmiyete önem veren saray kültürü, yine de büyük bir doğallık içinde yayılmış ve yerleşmiştir çevreye. Bu farklı iki niteliğin biraradalığı bugün de Topkapı Sarayı avlularında apaçık izlenebildiği ve hissedilebildiği gibi, büyük bir dinamizm ve enerji yaratmaktadır. Aslında, bu iki özelliğin, yani seremoni ve doğallığın bir arada uyum bulabilmesini biraz caz müziğine ve doğaçlama unsuruna bağlayabiliriz. Osmanlı estetiğinin özü de belki burada yatmaktadır.

Osmanlı'da tipik olarak insancıl ve insana yakın olan, rafine, düzenli ve tasarlanmış olan aslında doğadan temellenir. Bilgi ve üretim yöntemleri doğadan alınmış ve insan ile doğa arasında kopukluk değil yakınlık yaratacak şekilde uyarlanmıştır. Gerek dekoratif motifler, gerekse kent düzeni ve mimarî, giyim ve edebiyattaki simgesellik ve değerler hep doğadan esinlenmiştir, doğa ile bütünleşmiştir. Çinilerdeki motiflere ya da kaftanlardaki desenlere baktığımızda, Osmanlı'da bir Hint ya da İran dekorasyonuna kıyasla çok daha soyut ve stilize bir tavır okuruz. Bu da yukarda sözünü ettiğimiz bir seremoni anlayışına uymaktadır. Ancak bu soyutlama ya da stilizasyona karşın her bir çiçeğin farklı, her bir çizginin son derece doğal göründüğü kesindir. Stilize edilmiş bir motife Osmanlı sanatçısı öyle bir kıvrım katar ki bütün soyutlamayı unutur son derece özel bir örnek karşısında olduğunuzu düşünürsünüz. Bu da bütün diğer sanatlarda olduğu gibi Osmanlı tasarımında genel tipolojilerin her zaman özel durumlara uyarlanarak yinelendiğini göstermektedir. Bu genellemeyi daha anlaşılır kılmak için, Osmanlı mûsikîsinde olduğu gibi sanatçıların birtakım 'makam' ya da modellerden yola çıktıkları ve bunların yerine ve zamana ve olaya göre özelleştirildiğini görüyoruz.[2] Dekorasyonda bu sözünü ettiğimiz hususun en iyi örneklerinden biri Rüstem Paşa Camisi son cemaat yeri cephesi çini desenleridir. Kapının sağındaki panoda simetri, bitkilere verilen doğal eğimlerle yok edilmiştir.

İnsanın yok ettiği cenneti tekrar, ideal bir biçimde gerçekleştirmeye çalışan cami enteryörlerinde duyumların hemen hemen hepsi harekete geçirilir. Ama en önemlisi mihrab üzerindeki doğa sembolleridir. Müslüman için mekânın ideali sulh ve huzur mekânıdır 'Dar el İslam'. Cami enteryörleri öncelikle doğada görülen bu ideal huzur ve berraklığı yansıtmaya yöneliktir. Ama bunun ötesinde, Rüstem Paşa gibi bazı camilerde, ya da Manisa'daki Muradiye Camii'nde ışık, renk ve motiflerin hep birarada büyülü bir çevre yarattıklarını görürüz. Camilerin tavanları ise, birbirine sürekli akan eğrisel hatlar ve kubbelerin etkisi ile bize 'gök-kubbe' izlenimi vermektedir. İnsanın doğa ile ilişkisi Osmanlı'nın özellikle 15.-

16. yy. sanatlarında, sanatın bir hayranlık aracı olarak kullanıldığına işaret eder. İnsan doğanın şuuru olmakla yaratılışa hayran olmak ve bunu ifade etmek için buradadır.

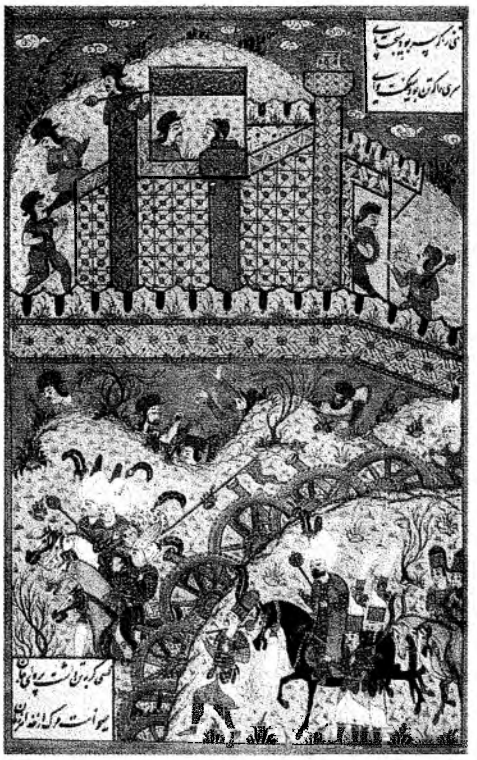
TARİH ANLAYIŞI

Eğer kültür doğada temelleniyor ve doğa bilgisi ile gelişiyorsa, o vakit tarih anlayışı da yeryüzü ve doğa ile özel bir ilişki içinde olacaktır. Osmanlı sarayının 15. yy. sonu ile 16. yy.'daki resimli tarihleri bu farklı tarih anlayışını sergilemektedirler. Bunu Süleymanname'den örneklerde izleyebiliriz.

Osmanlı'da tarih anlayışı, Osmanlı'nın mimarîde, minyatürlerde ve mûsikî'de kullandığı zamansal ve mekânlar düzenlere benzeyen bir düzenle biçimlenmişti.

Batı 15 yy. ortasında perspektifi geliştirmiş, eş zamanlı olarak hem küresel hareketi hem de teknolojiyi geliştirmeye başlamıştı. Modern saatin geliştirilmesi, Okyanusların aşılarak yeni kıtalara gidilmesi ve de endüstrileşme hep 15. yy. sonlarına isabet eder.

Bu yenilikler çizgisel bir ilerleme kavramının gelişmesi ve yeninin daha ileri daha iyi olduğu, böylece tarihin bir çizgi üzerinde gelişmesi anlayışını doğurmuştur. Dünyaya perspektif görüşü ile bakmak böyle bir tavır geliştirmektedir. Oysa Osmanlı'nın hala 16. yy. sonlarında bile ve daha uzun bir zaman tercih edeceği görüş sistemi, çizgisel ya da seyredenin çerçeve dışında olduğu bir sistem değildir. Eğer onun ne tür bir mekân ve zaman mevhumu içinde olduğunu anlamak istiyorsak minyatürlere ve külliye tasarımlarına, hatta mûsikîsine dikkatle bamamız gerekir. Osmanlı mûsikîsi bugün de dikkatle dinlersek bir çizgi üzerinde motifler geliştirmez. Daha ziyade sanki sesini 360 dereceye sürekli bir merkezden yayar. Zaman da mekân gibi spiral ve çevresel, yani daireseldir. Sürekli yeni bir şekilde tekrarlanır, her defasında yenidir ama bir öncekini arkada bırakarak ya da daha ileri bir noktaya gelişerek değil. Aynı kavramın mekânsal yansımasını külliyelerdeki alan düzenlemelerinde, ya da mimarî yapıların strüktürlerinde, ya da minyatürlerdeki iki boyutlu kompozisyonlarda görüyoruz.



Resimli tarih anlayışının örneklerinden biri. Matrakçı Nasuh'un Süleymannamesi'nden: "Kanuni Sultan Süleyman Belgrad Önlerinde" adlı minyatür.

Ayrıca, mimarîde gündelik ve anıtsal olan farklı bir değerle ele alındığı gibi, tarih anlayışına göre de her olay tarih kavramı içinde görülmüyordu. Hatırlanan ve kayıtlara geçen tarih, sultanların dünyanın ideal yazgısı içindeki önemli ve tipik davranışları idi. Resimli tarihlerde harp ve zafer öyküleri, kuşatma, av ve divan toplantıları gibi devleti ilgilendiren ve de önceden yazılmış bir kadere uyan olaylar dile getiriliyordu. Ancak 18. yy.'dan sonra batılılaşma ile birlikte daha özel ve intim konular resimli tarih kitaplarında yer almaya başladılar.

15. ve 16. yy.'da tarihi var eden başroldeki bir kahramanın eylemleri idi; zira bunlar önceden çizilmiş bir yazgının gerçekleşmesi idi. Bu bakımdan tarih sürekli kendini yenileyerek ilerleyen bir olaylar dizisi olmaktan çok, Tanrı'nın planladığı bir sürecin gerçeğe geçirilmesi idi. Kahraman olan kişi, yani çoğu kez sultan aslında bir yazgıyı gerçekleştiren kişi olarak ve Tanrı'nın seçtiği kişi olarak önemliydi, Tanrı'nın gücünün bir tür simgesi idi; olaylar onun varlığı etrafında değişken öğeler, bir tür hareketli bezemeler gibiydi. Böylece, minyatürlerdeki mekânsal düzenlemelerin ortaya koyduğu gibi, tarih belirli bir tema etrafında gelişen ve birbirine eklemlenen (parataktik) bir seri olayın süreci idi.

Bu süreç ilerleyen bir çizgi olmaktan çok bir değer, ya da inanç etrafında, onu eklemlendirerek yineleyen bir zaman spirali idi. Doğanın engin şemasına ait olan zaman, Osmanlı hanedanı onun üstünde öykülerini kaydettikçe tarih oluyordu. Tarih, bugün anladığımız şekilde kültür alemine ait değildi. İnsan tarafından oluşturul-

muyordu. İnsanlar sadece önceden karar verilmiş bir planın aktörleriydiler.

SANATIN YERİ

Erken Rönesans ya da Ortaçağlarda, toplumsal değerlerin bütünlüğü içinde sanat, kültürün ayrılamaz bir parçası idi. Onun için bugünden farklı olarak, o dönemlerin toplumları için sanata bakarak kültürel değerler ve beğeni üzerinde pek çok şey söylenebilir. Sanatın bir toplum ve kültür için önemi ve o toplum içindeki yeri, kültürel norm ve gelenekleri, toplum içinde kişinin yerini, o toplumdaki düzen anlayışını açıklıyabilir. Bir toplumda sanatın işlevini anlamak o toplumun bazı temel değerlere yaklaşımını anlamak demektir. Osmanlı merasimleri, mimarîsi, gündelik yaşam şekli, çeşitli alet, araçlar ve eşyalar, kumaşlar, giysiler Osmanlı yaşamının son derece incelmiş bir beğeni ve tasarım anlayışı ile uslûp geliştirdiğini ve insanî ortamı Tanrı'nın yaratısındaki güzelliğe uydurabilmek arzusu ile yaşamının şekillendiğini göstermektedir. En basit hayvan takısından en ileri müzik aletleri ya da müzikal çeşmelere kadar, giysiden mürekkepliğe kadar, Osmanlı hem saray ortamı hem de halk katında dünyasını estetik niteliklerle donatmaya özen gösteriyordu.

Bu estetik kaygının bütün endüstri öncesi toplumlar için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik, birçok kültür uzmanına göre Ortaçağ toplumları en ileri derecede estetik toplumlardı. Osmanlı için bir imparatorluk olmak ve doğudan gelen yüksek merasim anlayışı, Türklerin geleneksel arı ve sade biçim tercihleri ile birleşince, güzellik yaratmak için yoğun bir kaygı geliştirmiştir.

Tanrı'nın yaratısı ancak zanaat ve teknik beceri ile taklit edilebilirdi. İnsan Tanrı'nın yaratısını taklit ederek, yaptığını ona benzetmeye çalışarak ona hayranlığını göstermiş oluyordu. Mükemmelleşmiş bir zanaat olarak addedilen sanatın amacı, insanın ürününü güzelleştirerek bunların Tanrı'nın yarattığı mükemmellikle uyumlu olmasını sağlamaktı.

Taklid ederek ya da süsleyerek dünyanın güzelliğine karşı hayranlığı arttırmayı amaçlayan bu kültürde yeniyi yaratmak gibi bir kaygı ve istek yoktu. Daha önce görülmemiş bir etki için bir metih yapıldığı vakit bile, bu yenilik o ana kadar var olan ama ancak şimdi görüntü dünyasına çıkan bir şey olarak anlatılıyordu.[3] Tamamen Tanrı'ya ait olan alemde zaman sadece spiraller şeklinde ve döngü içinde düşünüldüğünden geleceğe doğru bir hareket ve yeninin eskiden daha önemli olduğu düşünülemezdi. İnsanın dünyaya yeni ya da özgün bir şey sunabileceği düşüncesi ve inancı aydınlanma ile gelişen bir şeydir.

İMGE VE SÖZ

İslamiyet'in putkırıcı ve tasvire karşı tavrı, imgelere sihirli bir anlam yüklerken, aynı zamanda diğer duyumları da ön plana çıkarmıştır. İslam kültüründe dünyayı anlama ve temsil etme öncelikle imge dolayısıyla olmayıp başka aracılar da tasvir için aynı önemle kullanılmıştı. Bir güç sembolü, kentin soyut anıtsal bir biçimi ve kente geleni karşılayan bir 'fasad' ve bir 'yüz' olarak cami siluet ve imgelerinin büyük önemi vardı. Ama toplumsal kapsamda 'imge' genel ve soyut olarak kaldı.

Tasviri eklemlendiren, mesajı ileten asıl 'yazılı söz', yani kaligrafi idi. Kaligrafi, yani hat, imge gibi Tanrı'nın yaratısının bir takliti değildi. Dekoratif şekilde kullanılan ve genellikle Kur'an'dan alınmış olan yazılar, Allah'ın sözleriydi ve böylece yazı en üstün sanat şekli oluyordu. Bu, sanatın ya da kültürün Allah'ın yaratısından ortaya çıktığı ve insanın bir ürünü olmadığı anlamına geliyordu. İnsanlık kendinden önce yaratılmış olandan yani doğadan öğrenebilirdi ancak.

Yazı ya da söz kültürün en gelişmiş ifadesi olmakla birlikte, Kur'an'dan biliyoruz ki dünya Allah'ın 'söz'ü ya da emri ile başlar. İslamî kültürlerde yazılı söz, Türkçede 'yazı' ya da 'yazgı' hiçbir zaman kaçılamayacak kader anlamına gelmektedir. Demek ki tüm yaratılış Allah'ın 'söz'üne bağlıdır. Böyle baktığımızda doğa ya da evren en başta 'söz' idi ve giderek bu 'söz'ün binlerce görüntüsü ve fizikselliği olarak belirdi.

Yaratılışın bu tür metafizik anlayışı duyum ve algı aracılarını kademeli bir değerlendirmeye sokmaktadır. Kaligrafi, yani yazı taklit değildir; tasvir ve imgeleme taklittir. Kaligrafi yalnızca konusuna göre bir stilizasyona girerse taklitçi olabilir. Örneğin kuş sözcüğünün kuşa benzer bir stille yazılışı. Ayrıca, elin ve fırçanın, resmi yapılan konunun hareketini tekrarlaması durumunda kaligrafi taklit olarak, yani bir mimesis olarak görülebilir. Daha da ileri gidip, kaligrafinin en temel şekilde figüratif olduğunu ve böylece her kaligrafik ifadede bir tasvir, ya da taklit olduğunu söyleyebiliriz, zira tüm kaligrafik harfler bir beden hareketinin, bir figür posizyonunun soyutlamalarıdır.[4]

Allah tarafından söylenmiş ve kolayca çözülemeyen 'söz'ün sihirli etkisi erken Osmanlı sanatında yoğun olarak hissedilmektedir. Bursa ve Edirne gibi ilk başkentlerde, ulucamilerin iç mekânlarında anıtsal kolonlar ve farklı yüzeylerdeki yazılar çok etkileyicidir. Dikkat edilecek olursa, aslında bütün klasik dönem Osmanlı mimarîsinde geometrik ve bitkisel motifler soyut ve nötr bir fon oluştururken asıl anlam yüklü olan dekorasyon kaligrafidir.

Kiliselerde figüratif resmin anlamsallığı neyse, camilerde kaligrafi odur. Ancak bu tercih duyumlar içinde görseli değil daha zihinsel olan yazıyı öne çıkarmaktadır. Böylece, genelde estetik tercihleri duyumsal olan doğu, İslam, ya da Osmanlı beğenisi, dini boyutta zihinseli ve duyum üstünde metafizik bir yaklaşımı tercih etmektedir. Camide yalınayak yürüyerek, su ile temizlenerek, yere başını koyarak, birarada edilen duanın huzurlu sesine kendini kaptırarak duyumsal, ya da bedensel diyebileceğimiz estetik bir ortama giren, yapı ile son derece birebir bir ilişki kuran kişi, bu çerçeve içinde yaratıyı ve evreni duyum ötesi ve zihinsel bir düzeyde yaşamaktadır.

GÖRSEL DÜZEN

Osmanlı kültüründe dünya ve çevre ile ilişkilerin tür ve niteliklerini Süleymanname minyatürlerine bakarak yorumlayabiliriz. Zaman ve mekânda çizgisel bir ilerleyiş mefhumunun olmaması hem minyatürlerde hem de mimarî alan düzenlemelerinde izlenebilir. Resim yüzeyinden yanılsamalı bir ufuk çizgisine doğru ilerlemek yerine göz, öyküdeki figür ve nesnelerin spiral düzeni ile birlikte spiral bir düzende hareket eder. Aynı şekilde büyük mimarî külliyelerin düzenlemelerinde, bunların mükemmel bir örneği olan Süleymaniye külliyesinde olduğu gibi, yapıların etrafında dolaşım spiral bir düzendedir. Bu tür bir dolaşımda alanın her köşesi, ya da minyatürün her parçası izlenmekte ve yaşanılmaktadır. Amaç bir an önce belirli bir yere ulaşmaktan çok tüm alanı olabildiğince yaşayabilmektir.

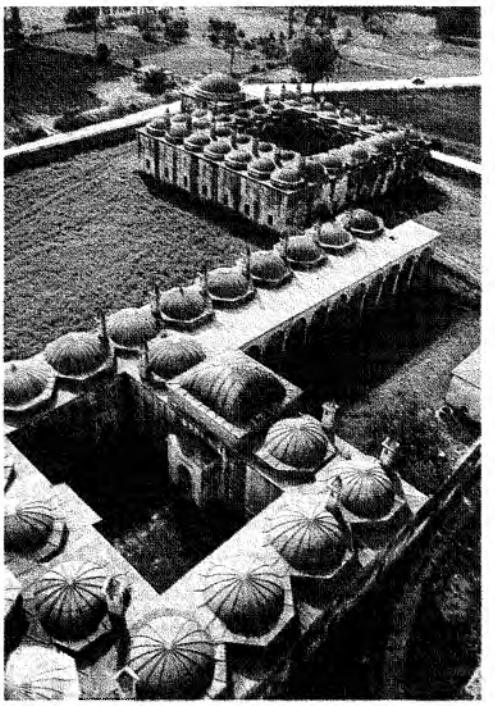
Minyatürlerde üç boyutlu bir mekân yanılsaması ile iki boyutlu şekiller arasında sürekli bir git-gel vardır: Bir biçim hem geometrik bir yüzey olarak görülebilir hem de bir nesnenin tasviri olabilir, dikey bir elevasyon ve aynı zamanda yatay bir düzlem olabilir.

Bu çok yönlü biçimsel kullanım ya da eklemlenme, mimarî yüzeyler ve biçimler için de geçerlidir. Süleymaniye'nin elevasyonlarına baktığımızda yüzeydeki bir kemerin hemen üzerindeki üç boyutlu bir kubbe ile ilişkisi olduğunu görürüz. Birçok biçimin iki boyutlu ve üç boyutlu karşılıkları vardır.

Mimarîde olduğu gibi, iç ve dış ilişkileri, minyatür tasvirlerinde de sürekli değişkenlik gösterir. Bir yapının içine bakarken onu bir açık mekân olarak okursunuz. Mimarîde de enteryörde bir duvara bakarken duvarın aslında bir dış mekân yanılsaması olduğunu görebiliriz: Örneğin bir bahçe tasviri ya da ışıklar ve renklerle, bazen Selimiye'de olduğu gibi su elemanı ile iç mekânı açık mekâna çeviren nitelikler vardır. Daha da belirgin olarak klasik dönem camilerinde alt katlarda tabana kadar inen pencerelerin bizi tamamiyle dış mekâna ve doğaya götürdüğünü görürüz.

Osmanlı camisine dışarıdan baktığımızda ise onun iç mekânındaki düzeni okuyabiliriz. Minyatürlerde de bir sahne düzenlemesi gibi, tasvir edilen mekân aynı anda iç ya da dış olabilmektedir. Mimarîde avlular bir enteryör gibi kullanılırken, yapının duvarları tamamen dışarıya dönüktür: Camilerde bu dışarıya yönlenme dış duvarlara yerleşen balkon ve galerilerle, sivil mimarîde ise cumbalarla olmaktadır.

Üç boyutlu ve iki boyutlu biçimlerin sürekli birbirlerine tekabülü aynı zamanda strüktür ve dekorasyon elemanlarının birbirlerine tekabülünde de görülür. Osmanlı mimarîsinin, cami, hamam ya da medrese olsun temel ünitesi kubbe ile örtülü kübik bir kütledir. Bunu iki boyutlu kare ve daire ilişkisi olarak yorumlarsak, soyut dekoratif elemanların temel biçimi olan bu ilişkinin üç boyuta çevrildiği vakit yapının kendisini oluşturduğunu görürüz. Dekoratif bir öğe olan mukarnas ise tamamen bu tür bir biçim ilişkisinin eğimli bir yüzeyde çözümüdür. Fakat aynı zamanda tromp ve Türk üçgeninin daha eklemlenmiş halidir.


Edirne'deki II. Beyazıt Külliyesi.

ÇERÇEVELEME

Olguların birbirlerinden ne şekilde ayrıldıkları, ne tür sınırları olduğu, kimlik kavramına ve kişinin dünya ile ne tür bir ilişki içinde olduğuna işaret eder. Osmanlıların çerçeve ve sınır kullanımı ve anlayışı, külliyeler etrafındaki duvarların şeklinden, kent ve dinî külliye arasındaki sınırların ne şekilde kurulduğundan anlaşılabilir. Minyatürlerin sayfa üzerinde nasıl yerleştirildiği, çerçevelerinin şekli de bize aynı konularda ipuçları verecektir. Aynı konuyu mûsikîde makamların ilişkisinde, ayrımlarında ya da bir makamdan ötekine geçişte arayabiliriz.

Külliye yapıları birbirlerinden genellikle çeşitli tiplerde avlularla ayrılırlar. Külliye ise kentten duvarlar ile çerçevelenerek ayrılır. Ancak bu duvarlar hiç bir zaman kesin bir ayrım, ya da sağır bir duvar oluşturmazlar. Genellikle içerisi görülecek şekilde saydamdırlar; genellikle duvarların dış cephelerinde külliyeyi kente bağlayacak olan bir çeşme ya da dekoratif bir doku vadır. Sivil mimarîde ise dış duvarlar sağır olsa bile ziye evin bahçesi ve yaşamı ile kent arasında ilişki kuran bir sebil bulunabilir. Bu, kendi sınırlarını taşan ilişkiler ve öğeler minyatürlerin çoğu kez resim dışına taşan imgelerini ve hareketli çerçevelerine benzer. Birçok minyatürler diktörtgen oldukları halde öykünün resmin dışında devam ettiğini hissederiz. Birçok figür ve öğe kenarlardan öyle şekilde kesilmişlerdir ki geri kalan taraflarının resmin dışında devam ettiğini düşündürürler. Birçok minyatürde ise bir bayrak ya da bir ağaç, resmin kendi çerçevesini oluşturduğunu anımsatır şekilde taşmaktadır.

Çerçevenin esnekliği ve öykünün gereksinimlerine göre uyarlanabilir olması, şeklinin biçimsel bir amaçtan çok öykünün gereksinimlerine uyması ve figürlerin kenarlarda kesilerek devam ediyor izlenimini vermesi açık ve akışkan bir düzene işaret etmektedir. Burada, nesne ve özne, kimlik ve çevre arasında kesin bir ayrımdan söz etmek olanaklı değildir. Bu akışkanlık ve esneklik önceden kararlaştırılmış bir tasarımdan çok, kompozisyonun o anki gereksinim ve koşullara göre uyarlandığını düşündürmektedir. Bu tür açık bir düzenlemede farklılıklar birbirlerine tekabül etmekte ve dünya birbirine yabancı kategorilere ayrılmamaktadır.

Bu düzen Osmanlı mûsikîsi için de söz konusudur. Daha önce de anlatıldığı gibi, Osmanlı mûsikîsi istenilen etki ve seçilen konuya göre besteleniyordu. Bu beste yazılı olmadığı için sürekli prova edilerek, yani 'meşk' edilerek ezberleniyordu. Eğer seçilmiş olan makam iyi bilinirse dinletinin özelliklerine göre doğaçlanabiliyordu.[5] Sınırlar kesin olmadığı için de bir makamdan bir başkasına geçmek mümkündü. Mimarî, minyatür ve

mûsikî hakkında ortaya koyulanlar, 16. yy. sonuna kadar Osmanlı estetiğinin daha bütüncül, akışkan ve açık bir düzen tercihi içinde olduğunu göstermektedir. Bu tercihlere göre sınırlar kesin bir son ve kenar olarak değil bir yayılma, akma ve diğeri ile bütünleşme imkanı yaratmaktadır.

MEKANSAL BİÇİM

Mimarî

Biçimlerin tekabülü, sınırlar, kompozisyon gibi konularda belirtilenler mekân konusunda bazı tercihleri ortaya koyduğu halde, mimarîyi özel olarak incelediğimizde ona ait daha birçok estetik özelliğin bulunduğunu görürüz.

Süleymaniye Camii'nin iç avlusu.

Mekan biçim aracılığı ile yaratılır. Bundan dolayı mekân öncelikle mimarîde, kentsel ya da peyzaj tasarımında nesnelleşecektir. Osmanlı dünyasında mimarî ve kent düzeninin kendine özgü nitelikleri vardır. Bu da mekânın sosyal ve kültürel değişimler ile kimlik değiştirebileceğini göstermektedir. 16. yy. Osmanlı mimarîsinde tercih edilen mekânların genellikle ışıklı, ferah ve saydam bir şekilde sınırlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Bir mekân sağır duvarlar ile çevrildiğinde bile bunların boyanmış hafif ve ışıklı motiflerle yumuşatıldığını söyleyebiliriz. Zamanının en ileri mimarî anlatımı olan Sinan'ın mimarîsinde ana mekânın sürekli olarak pencereli, kolonlu, ya da saydam şekilde ayrılmış ikincil mekânlarla çevrilme kaygısı içinde olduğunu söyleyebiliriz. İç ve dış mekânlar da süreklilik içindedir.

Enteryörlerin diktörtgen mekânlar oldukları ve yarım küre ile örtüldükleri genellemesini yapabiliriz. Bu sadelik ve ışığın bolluğu mekâna bir bütünlük ve süreklilik vermekte, eksen vurgusu yerine kubbeye doğru olan hareket gözleri yukarı çekmektedir. Osmanlı mimarîsinde iç mekânlar strüktürü saklayacak şekilde bezenmiş değildir. Bezemenin etkisi genellikle duvar etkisini azaltmak ve strüktürü öne çıkarmak olup, yatay ve dikey öğelerin uyumunu kurarak gerginliği yok etmektedir. Özellikle cami ve hamam gibi kubbeli yapılarda mekânın kalitesini etkileyen en önemli olgu olan ışık, bütün yönlerden, yukarıdan olduğu kadar tabana kadar inen pencerelerden, aşağılardan da gelmektedir. Bu genel berrak atmosferin yanında, bir de insan boyunun biraz üstünde ampuller ve bir zamanlar yağ lambaları yandığında bir ışık düzlemi oluşturan şamdanlardan gelen ışık, çinilerin sırlı yüzeyinde parıldayan ışık ve renkli camlardan duvarlara bir renk dürbününde olduğu gibi yansıyan ışıklar vardır. Özellikle Sinan camileri içinde mekânın çok çeşitli kalitesi ışıkların da çeşitliliği ile ilgilidir.

Mekan niteliğini etkileyen bir başka faktör mimarî mekânların, ne işleve yönelik olursa olsun her zaman belirli bir modüler sistemle yapılanmasından ötürü, girdiğimiz mekânın özelliği ve farklılığı ne olursa olsun kendimizi her zaman tanıdık bir mekânda hissetmemizdir. Temel bir baldaken yapı ya her yanı açık, ya tek yanı açık, ya her yanı kapalı gibi temel çeşitlilikle uygulanır; ya cami gibi anıtsal ya bir revak gibi yarı dış mekân, ya bir merdiven üstünü koruyan küçük bir strüktür olarak kullanılır.

Yapılarda iç avlu gereksinimi kurak bölgelerde doğmuşsa da Anadolu'da Selçuk döneminde ve Osmanlı döneminde Batı Anadolu'da yayılması ve sürmesi bu tür mekânların hem mahremiyet sağlaması hem de estetik bir ortam yaratabilmesi ile ilgilidir. Topkapı Sarayında kademeli olarak kullanılan iç avlular yanında, tüm mimarî külliyelerde avlular ölçek ve işleve göre farklılaşmaktadır. Bunların çoğunda merkezi bir havuz ya da çeşme vardır ve çevredeki revaklar açık ve yarı açık olan farklı ikincil mekânlar yaratırlar.

İslam dünyası temiz ve kirli, özel ve ortak olarak temelde iki çeşittir. Ancak, bunların dışında bazı mekânların kutsal ya da tinsel, bazılarının gündelik ve özel kullanıma açık olarak düzenlendiğini de görüyoruz. Bazı

mekânlara girilmez, bunlar ancak görsel olarak vardır ve genelde dini bir mekân ile bir genel kullanım alanını ayırırlar. Süleymaniye'de dış galeriler ya da medrese yapılarının sokak tarafındaki avluları, girilemeyen, 'ara' mekânlar olup bir tür dini alan ile sokak arasında geçiş sağlayan türde mekânlardır. Süleymaniye ya da Üsküdar'daki Mihrimah Sultan camisinde gördüğümüz gibi tüm külliye farklı mekân türlerine bölünmüştür. Bunların arasında görsel geçirgenlik sağlayan demir kafesli açıklıklı duvarlar vardır. Bu farklı alanlar medreseleri çevreleyen dış avlular, iç avlular, mezarlıklar, patikalar ve abdest alanları olabilir. Bunlar birbirlerinden ayrıldıkları halde aralarında görsel geçirgenlik sağlanmıştır. Bu tür mekân çeşitlemesi nitelikli bir eklemlenme yaratırken aynı zamanda mekâna zengin kullanım çeşitlilikleri de getirmektedir.

Kent

Osmanlı kentinin, İstanbul örneğinde görüldüğü gibi, diğer İslam kentlerine benzer şekilde tümüyle gizli ve içe dönük bir kent olmadığını görüyoruz. Ancak, kentin içine nüfuz ettikçe gördüğümüz gibi, dolaşım ve ufuk çizgisine sıralanmış cami siluetleri ona çok özel bir kimlik vermektedir. Kent planlamasında sosyal birliktelik için hiçbir ortak mekân hazırlanmamıştır. Osmanlı ya da bugünkü Türk kentinde ortak olan pazar yeri ve cami, tinsel ve pratik yaşamın iki ucunu temsil ederler. Görüldüğü gibi tüm ortak mekânlar bir tür kullanıma yöneliktir. Kentte sözü edilebilecek bir diğer ortak nokta subaşı ya da çeşmedir.

Kentin tipik bir İslam kentinde olduğu kadar değilse de içe dönük ve duyumsal nitelikleri önemlidir. Onu uzaktan bakarak tanıyamayız, görsel ve geometrik bir şema sunmaz. Kentin içine nüfuz ederek, koku, sesler ve havanın serinliği ile yolumuzu seçerek ilerleriz. Hedeflediğimiz nokta ancak bir arayışla erişilir, yoksa ileride onu göremeyiz ve genellikle beklenmedik bir şekilde kendimizi orada buluruz. Sokaklar kademeli olarak en mahrem ve özel mekândan, giderek ve genişleyerek en ortak ve toplumsal olana doğru ilerlerler. Bu labirent (dolambaç) türü kent düzeni, dolaştıkça kendimizi de keşfettiğimiz, hep arandığımız bir spirale benzemekle yine zaman ve mekân düzeni açısından diğer sanatlara da egemen olan Osmanlı estetik anlayışına uyar.

Kentin mimarîsi de bir bütün olarak anıtsal/gündelik, mahrem/sosyal, kalıcı/geçici gibi hep birbirini tamamlayan ama farklı özellikler taşır. Bu özellikler konut mimarîsi ve anıtlarda olduğu gibi malzeme kullanımına ya da biçim seçimine yansır. Örneğin genelde anıtsal mimarîde daha sade ve geometrik biçimler egemenken konut mimarîsinde daha çok biçim çeşitliliğine yer verilmiştir.

Maçka.

Sahneleme

Her farklı kültürde kişinin ve toplumun kendi kimliği hakkındaki anlayışı, o toplum ve kişi için çevreye ve dünyaya karşı özel bir yönlenme yaratarak gündeme getirilmekte ve geliştirilmektedir. Bu yönlenme genelde, toplum ve kişinin belirli bir kültürel öykü ya da rit ve töreler içinde ve şekilde yer alması ile gerçekleşir. Bundan dolayı, kimlikleri belirlemek için kültürler, yaşam tarzının ve kişilerin sahneye çıktığı bir rituel ve oyun dünyası yaratırlar. Çok gelişmiş bir etiket ve merasim anlayışının geçerli olduğu Osmanlı'da kent, her kişinin bir aktör gibi ortaya çıktığı bir sahne alanı oluşturuyordu. Bu husus her meslek dalının özel kıyafeti ve aletleri ile asıl kent mekânında seyre sunulduğunda anlaşılabilir. 16 yy.'daki çeşitli tören resimleri bu tür sahnelemeleri belgelemektedir. Kentin gündelik yaşamı bile bu tür eklemlenmiş bir kıyafet, alet ve davranış, sesleniş biçimi ile bir tiyatro sahnelemesine dönüşmektedir. Mimarînin de kentteki bu sahneleme olgusuna önemli bir dram kattığı kesindir. Ayrıca günün değişik saatlerinde ve farklı günlerde, farklı kutlamalar ve ayinlerle camiler gerçek sahnelere dönüşmektedirler. Bu bakımdan Osmanlı mimarîsin anıt-

sallığının özel bir anlamı vardır. Cami ve külliyelerdeki merkezî ve kademeli düzenleme, mekânların farklı işlevselliği ve anlamı bu dram ve merasim havasını özellikle yoğunlaştırmaktadır.

Bu özellikler başkentlerde ve sultan camilerinde vurgulanmaktadır. Farklı kültür ve ırkların birarada yaşadığı büyük kentlerde bu çeşitliliğin törensel ve dramatik bir şekilde sahnelenişi, hem 'yer' hem de 'kimlik' unsurlarını ortaya çıkarıyor, farklılıklar içinde her olguya kendi öz yerini ve anlamını verebiliyordu diyebiliriz. Özetle, Osmanlı'nın uzun yüzyıllar kişiliğini korumuş ve bugün hala etkisini sürdüren bir kültür sentezi yapabilme becerisi, farklılıkları bastırmadan birarada yaşatabilmesinden ve de duyumsalın ötesinde de gündelik yaşamda ve tinselde etkili kıldığı 'yazı' kültürü ile derin bir anlanlılık ve zihinsellik de kurabilmiş olmasındandır.

---

1 Sinan'ın mimarî metinleri, *Tezkired-ul Bünyan and Tezkider-ul Ebniye*. Sai Mustafa Çelebi, 1586 ve 1587; *Tuhfet-ul Mimarin*, Sinan'ın ölümünden sonra Şair Asari tarafından yazıldığı düşünülüyor; *Risalet-ul Mimariyye* yazarı bilinmeyen bitmemiş bir metin; *Adsız Risale*, yazarı bilinmiyor; *Padişahname* Şair Eyyubi, ve *Selimiye Risalesi*, Dayezade Mustafa Efendi, 1741.

2 Cem BEHAR, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.

3 Bu yaklaşım Mehmet Ağa ve eseri Sultan Ahmet üzerine yazılan metinde çok barizdir. Orhan Şaik Gökyay, '*Risale-i Mimarriyye -Mimar Mehmet Ağa-Eserleri*, Ankara, 1976 (Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan).

4 Bkz. Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler-Yazı-Resim,' Turkish Religious Paintings-Pictographs*, Istanbul, 1967.

5 Behar (1987).

BOĞAZİÇİ'NDEKİ MESKENLERİN ŞİİRSELLİĞİ

DR. MUALLA BAYAR ERKILIÇ
ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Deniz, Boğazın dostluğunu sevimli bir şekilde bağrına basarken, deniz kenarında yaşamak, insan hayatını toprak, deniz ve gökyüzüyle birleştirmek, evleri inşa edenler gibi, yalılarda oturanlar için de şiirsel bir deneyimdir. Burada, evlerin şiirselliği ifadesi, Heidegger'in, sadece bir çatı değil, basit bir şekilde içinde insanların dünyada olduklarını gösteren binaların sanatı anlamına gelen evlerin şiirselliği fikridir. Bu fikir şu anlama gelmektedir; evlerin görüntüsü, insanların dünyadaki varlıklarının bir sembolü ve mecazıdır.

Bu yazı, Boğaz kıyısındaki evlerin fiziksel görüntülerinin ötesinde şiirsel görüntülerinin öneminin altını çizmeyi ve yapıldıkları tarihi dönemin baştan beri gelen fiziksel ve estetik özellikleriyle ilgili olan şiirselliğin sembolik yanlarını tartışmayı amaçlamaktadır. İnşa edildikleri dönemdeki bilimsel ve tarihsel verilerden farklı olarak bu evlerin mekan niteliklerini tasvir etmek için, bu evlerin sembolik yönlerinin değerlendirilmesi amacıyla ilham verici referans kaynakları olduğuna inandığım edebi çalışmaları, şiirleri ve seyahatnameleri özellikle tercih edeceğim.

Bu değerlendirme, sürecin başından sonuna, Heidegger'in fikirlerinden farklı olarak, Bachelard'ın mekanın şiirselliğiyle, Cassirer'in efsanevi mekan fikirleri kapsamındaki mimari yorumların daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Üsküdar İskelesi.

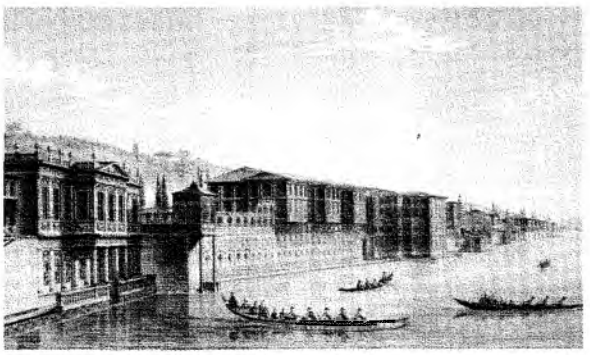
ŞİİRSEL ÇALIŞMALARDAKİ MECAZLAR

Post-pozitivist bakış açısıyla yapılan teorik eleştirilerden (özellikle Croce'nin ve Collingwood'un çalışmalarında görüldüğü gibi) sonra, tarihi bilginin kaynağının, gerçekler ve tarihi bilimsel verilerin biraraya gelmesiyle ortaya çıkan ilmi belgeli bilgi olmakla sınırlandırılması düşünülmemiştir. Bu çalışmalar, sadece tarihi olaylar ve gerçekler hakkında malumat vermemiş, aynı zamanda, evlerin beton şekillerinden öteye, belli dönemlerde yaşamış insanların fikirlerini ve anlayışlarını da yansıtmaktadır. Edebi çalışmalar, şiir ve efsaneler gibi şahsi yorumlara geniş ölçüde dayanan sanat çalışmaları, aynı zamanda tarihi bilginin önemli bir kaynağıdır. Aristo, şiirin, tarih öğretiminin varlığından süzüldüğünü iddia etmektedir (Aköz er 1983: 3). Şiirde ve şiirsel metinlerde, insanların şuurlarının, kültürel ve ahlaki sistemlerinin üzerinde çeşitli sembolik, retorik, mecazi ve şiirsel ifade bulunabiliyor. Bu metinlerdeki ve şiirsel ifadelerdeki sanatın, üreticiliğin, hayal gücünün hakiki ürünleri insanoğlunun eleştirel zekasıdır ve evrensel bir öneme sahiptir.

Bu şiirlerdeki ve edebi metinlerdeki bazı yerlerin ve faaliyetlerin mekan özelliklerini sık sık anlatan kıyaslar ve mecazlar tesadüfi değildir. Vico, mecazların, şeyler hakkında sarih bir görüntü oluşturmak ve gerçek durumlarıyla ilgi

kurmak isteyen insanoğlunun şiirsel hayal gücünün ve şiirsel bilgeliğinin hakiki ürünleri olduğunu ifade etmektedir. Bu şu anlama gelmektedir ki; mecazi ifadeler insanların iletişimlerinin araçlarıdır ve ferdi, büyüyen dünyaya bağlarlar. Dahası, tarihin daha kapsamlı bir kültürel yorumu veya ifadelerin çeşitliliği ya da gerçeğin çok renkli bir görüntüsü, sanatın ve mimari çalışmaların varlıkları değerlendirildikçe ve anlaşıldıkça mümkündür. Çalışmanın varlığını anlamak, onların nitelik, uygulama ve işlev yönlerinin üstüne çıkan şeylerin ve yerlerin değerlerinin örtüsünün açılması anlamına gelir.

Mecazın anlamı, kökeni ve önemi, edebiyat eleştirileri tarihindeki başvuru kaynaklarının önemli bir çerçevesi olagelmektedir. Mecaz (metaphor), ertelemek veya bir şeylere farklı ad vermek anlamına gelen Yunanca "metaphore" kelimesinden gelmektedir (Hawkes 1972). Mecaz, Aristo'nun *Retorikler ve Şiirsellik* kitabında, bir dil aracı olarak ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulmuştur. (Şiirsellik İ.Ö. 1457: 6-9). Aristo'nun şiirlerinde ifade ettiği gibi, insanları ikna etmede (bazen ahlaki olmasa da) bir dil aracı olarak basit mecazlar kullanmak, yerlerin ve faaliyetlerin arkasındaki değerleri gözler önüne seren şiirsel, sanatsal ifadelerin bir aracı olarak mecaza başvurmaktan biraz farklıdır (Hawkes 1972: 6-15). Bu nokta, birçok dildeki fazlaca metinin mecazi ifadelerinde iyi ve kötü kullanımını dikkatle ayıran modern eleştirmenler tarafından vurgulanmıştır (Ricoeur 1978, Harries 1978, Mali 1987, Grassi 1987).



Defterdarburnu'nda Hatice Sultan Sarayı.

Bu makalenin amacı, üzerinde daha derin teorik, tarihi ve analitik çalışmalara ihtiyaç olan mecazın tabiatı ve anlamı hakkındaki teorileri anlatmak değildir. Tersine, edebi sanat çalışmalarındaki mecazların tabiatı ve işlevleri hakkındaki eleştirel fikirleri bir özet olarak ortaya koymaktır. Şüphesiz, mecazın geleneksel kullanımı, modern anlayıştan farklıdır. *Gerçeğin Efsane Olmaktan Çıkarılması* adlı çalışmasında Grassi, mecazın geleneksel anlayışının, gerçeğin üzerindeki tül işlevine sahip görüntüleriyle gerçeği daha kabul edilebilir hale getiren bir anlayış olduğunu ifade etmektedir. Grassi, tek amacın, insanlara ait olan (sevgi, acı, korku vb.) evrensel kavramları ve anlayışları açığa vurmak olan mecazların geleneksel kullanımını üstü kapalı bir şekilde eleştiriyor. Grassi için, gerçeğin tarihi bir boyutunun olmayışı bir sorundur (Grassi 1987). Onun için, tarihi bir fenomen ve gerçeğin efsane olmaktan kurtarılması olarak gerçeğin teyidi, sanat çalışmalarında mecaz kullanılması için önemli bir amaç olmalıdır.

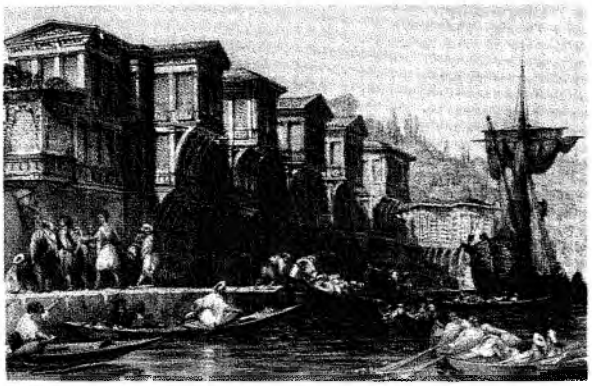
Dekoratif bir araç olarak değil, gerçeği bulmanın, şiirin, sanat fikrinin bir yolu olarak mecazları idrak etmek, çalışması daha sonraki modern eleştirmenler için bir kaynak olan İtalyan filozof Giambattista Vico (1725) tarafından dikkatli bir şekilde incelenmiştir. Vico, *İnsan Bilimi* adlı kitabında, insanın tarihi analizinin bakış açısıyla, insanoğlunun bir ürünü olan kültürel dünyanın, insanların üretici evrenlerinin, diğer bir deyişle, şiirsel, mecazi ve üretici düşüncenin yardımıyla kendini gözler önüne seren insanoğlunun aynadaki görüntüsü olduğunu göstermiştir (Vico 1725). Vico, ilkel insanın (dünyanın soyut anlaşılması) üretici şiirsel evrenler ifadesini, modern insanın akıllı evrenler ifadesinden ayırmaktadır.

MESKEN MECAZI

Bu tamamıyle Heidegger'in mesken nosyonundan ne anladığını ifade etmektedir. Ev fikri mecazi bir yolla anlatıldığında, şöyle der; "oturmak fiilinin geniş ve önemli bir anlamı olduğunu düşünürsek, bu fikir insanın doğumundan ölümüne kadar geçen sürede gezindiği, bulunduğu yolu ifade eder." (Schulz 1985: 22). Heidegger için "oturmak" kelimesinin birçok anlamları vardır; bunlardan biri korunaklı bir yerde huzur içinde olmayı ifade eder ve bu, varoluşçu yer niteliğini gösterir (Schulz 1984: 22). Heidegger'in mesken mecazı, başarıyla oturmuştur ve Schulz mesken anlamını daha soyut bir aşamaya kadar genişletmiştir. Schulz, kimlik kazandırmaya

başvurmuş, bu kimliğin kendini gizleme ve dış dünyanın içselleştirilmesine yardımcı olduğunu ifade etmiştir (Schulz 1985: 20).[1] Kimlik verme işlemi, tek tipliliği ve kimliksizleşmeyi değil, sanat eserlerinin sembollerinin ve ifadelerinin gözlenebilmesinin bir sonucu olan diyalektik ilişki ve insanın kültür hayatı ile tabi dünyayı ifade eder.

Mesken mecazının üretici şeklini mimariye adapte edersek, teknik (Aristo'nun yapma yeteneği) olan mimariyi (Vichean'ın insanın kendisinin yansıması kavramı) aynadaki bir görüntü gibi, toprak ve gökyüzü arasındaki insan oğlunun şiirsel üretici fikirlerinin gerçekleşmesinin ve mesken kavramının şekil (sembol) olarak ifadesi anlamında değerlendirilebilir. Bu itibarla, Boğaz evlerini toprak ve gökyüzü arasındaki dünyada oturanların meskene ait şiirsel hayal güçlerini anlamak gibi, kimliğin fiziksel temsili ve sembolleşmesi olarak açıklayabiliriz. *Mekanın Şiirselliği* adlı kitabında mekanın varlığını açıklamak için mecazlar kullanan diğer bir eleştirmen Bachelard, evin görüntüsünün, evrenin ve kozmozun görüntülerini birarada taşıdığını ifade etmektedir. İçinde oturanlar için bir korunak olmanın ötesinde, bir ev, hayal gücünün ve gündüz düşünün olduğu bir yerdir (Bachelard 1969: 38-73).



Defterdarburnu'nda Hatice Sultan Sarayı.

Cassirer, mekanın beton şekli ifadesini, şiirsel ve efsanevi mekanlarla karşılaştırmakta ve şiirsel ve efsanevi mekanın varlığının sadece geometrisiyle ve işlev şekli ile anlatılamayacağını, aynı zamanda görünür çevre şartları, soyut semboller, topolojik özellikler, hatıralar, dini fikirler ve efsaneler, numuneler ve altı çizilen anlamlar yardımıyla ifade edilebileceğini belirtmektedir (Cassirer 1955). Bunun içindir ki; Boğaz evleri gibi mimari mekanların kaliteleri ve estetik güzellikleri, ilmi ve tarihi bilgilerin aksine, şiirlerde ve edebiyatta soyut fikirlerle (mecazlar) anlatılmıştır. Amaç, tarihi bilgilerin farklı yorumlandığı fikirlerin evrensel niteliğini açıklamaya hizmet etmektir.

Mesken fikri ve edebi sanat eselerinde kullanılan mecazların işlevleriyle ilgili genel bir açılamadan sonra, şiirlerde ve edebi metinlerde yer alan bazı şiirsel-sembolik tanımlarla Boğaz evlerinin sembolik varlıklarını incelemeye çalışalım.

BOĞAZIN GÜZELLİKLERİ

İstanbul'un fethinden sonra, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatı sırasında, Barboros Hayreddin Paşa gibi Osmanlı büyükleri, Boğaz kıyısında yazlık evlerini inşa etmeye başladılar (Hellier 1993: 16). Boğaz kıyılarının dikkate değer gelişimi 18. yüzyılın başlarında ve birçok sarayların, köşklerin ve kasırların inşa edildiği dönem olan Sultan III. Ahmed zamanında başladı. Rüya gibi bir kıyı mimari eseri olan Sa'dabad, Haliç'in üst tarafında, Göksu koyunda imşa edilmiştir Yalılar olarak bilinen deniz kıyısındaki evlerin sayısı, Boğaz'ın her iki yakasında da devamlı bir hat olarak, yeşillikleri, sevimli küçük meydanları, geniş bahçeleri ve dalgaların ucundaki güzel görünümlü rıhtımlarıyla inşa edildikleri zaman olan 19. yüzyılın sonlarında en yüksek noktaya ulaşmıştır (Eldem 1979:). İstanbul kendini yurtdışından gelen yeni fikirlere adapte ettiği için, şüphesiz Osmanlı yalıları birçok farklı safhadan geçmiştir ve sürekli tadil, restore edilmiş ve değiştirilmiştir (Hellier 1993: 79). Yalılar, yangınlardan dolayı sıkça zarar görmüştür, ancak, her defasında yeni şekilleriyle yeniden inşa edilmişlerdir.

Bu yazının amacı, derin bir tipolojik ve analitik araştırmayı gerektiren Avrupa mimari tarzlarının etkisi altında farklı zamanlarda yalıların yeniden inşa edilmesi sırasındaki farklı mimari tarzları analiz etmek ve farklılıklarını göstermenin çok ötesindedir. Bu yazıda, 18. yüzyılın başlarındaki daha orijinal şekillerine bağlı kalınarak, bu evlerin şekillerine yönelik genel morfolojik şema ve ana bakış açıları üzerinde durmak ve kendi tabii ve kültürel muhitlerini de değerlendirmek durumundayım.

Boğazın güzellikleri (tabii olanlar gibi insan ürünü olanlar da), olağanın çok ötesinde okuyuculara yardımcı

olmak ve tarihi ve kültürel şekillerin sembolik niteliğini keşfetmek amacıyla, sıklıkla mecazlar ve kıyaslar kullanarak, Boğazın eşsiz estetik güzelliklerini şiirsel bir şekilde anlatan birçok sanatçıya, seyyaha, şaire ve yazara genellikle ilham kaynağı olmuştur. Bayan Pardoe için Boğaz, dünyadaki başka hiçbir yere benzememektedir ve Pardeo, Romeo ve Juliet oyunundaki bahçe sahnesini yazmadan önce Sheakespeare'in Boğaz'ın güzelliklerini görmesini isterdi (Pardeo 1837). Hayatının büyük bir bölümünü Boğaz yalılarında geçiren bir lale devri şairi ve III. Ahmed'in yakın dostu olan 18. yüzyılın ünlü şairi Nedim, Boğaz ve çevresindeki güzellikler için çok güzel şiirler yazmıştır. Ünlü, *Gidelim selvi revanım yürü Sa'dabad'a* mısraını hepimiz çok iyi biliriz (Alsan 1973: 86). Başka bir şiirinde Nedim, İstanbul'u dini bir anlamla tarif etmek için cennete benzetmiştir. Nedim şöyle demiştir;

Bu şehr-i Stanbul ki bi-misl ü bahadır
Bir sengine yekpare Acem mülkü fedadır

...

Altında mı üstünde midir cenneti a'la

...

Gülizarların cennenete teşbih hatadır

(Kutkan 1992: 22)[2]

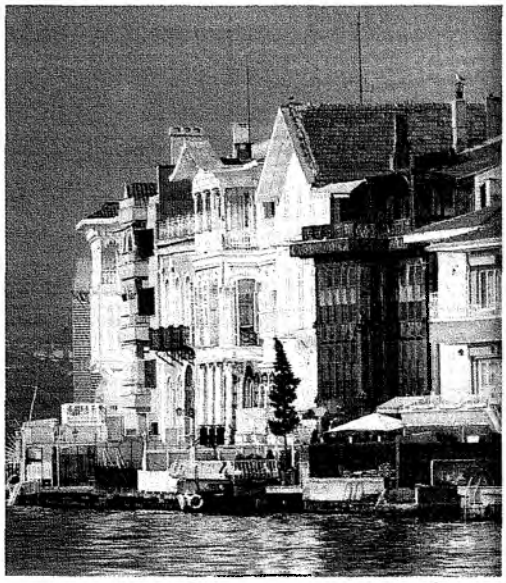
Yazılarının birinde Tanpınar, Boğaz'ın güzelliğinin ayırdedici büyük niteliklerini anlatmak için "mutluluklarımızın ve hislerimizin dönülmez noktalarından biri olarak Boğaz'ı düşünmekteyim... Boğaz'ın birçok güzelliği tek bir etkiyi doğurmaktadır: Bu güzellikler evrenin özü ya da görüntüsüdür." demektedir (Tanpınar 1994: 193). Evliya Çelebi ünlü *Seyahatnamesi'nde,* Boğaz'daki evleri eşsiz olarak tanımlamakta ve evlerin bazı detaylarına yansımış olan Osmanlı hayat tarzının tadını anlatmaktadır (Demircanlı 1988:500-522). Boğaz hakkındaki en değerli analitik çalışmasında Eldem, Boğaz yalılarının, Avrupa'daki deniz kıyısı mimarisinden nasıl ayrıldığının üzerinde durmakta ve bu evlerin yapısal, estetik ve ilham verici niteliklerinin altını çizmektedir (Eldem 1979).

Yahya Kemal'in şiirleri de, Boğaz'ın farklı bölgelerinin güzelliklerine hayran olan diğer birçok şairin yaptığı gibi mecazlarla doludur. Orhan Veli (1940) mısralarında şöyle demiştir:

İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı
Başımda eski alemlerin sarhoşluğu
Loş kayıkhaneleri ile bir yalı

(Alsan 1973)

Onlar, Boğaz'la ilgili şiir yazan birçok şairden birkaçıdır. Meskenlerin şiirsel yönlerini daha iyi bir şekilde anlatmak için eleştirel açıdan, örneğin, *tabiat ve kültür, fani ve sonsuz, içerisi ve dışarısı, ilahi ve dünyevi,* analiz edebilmek için Boğaz'daki evlerin sembolik yönlerine bakalım.



Yeniköy yalılar sırası.

Fethi Ahmet Paşa'nın bizzat ilgilendiği çakıltaşı düzenlemeleri ile Yalının bahçesi.

TABİAT VE KÜLTÜR

Birinci kattaki cumbalardan denize bakan kıyıdaki bu evler ağaçtan yapılmıştır. Bu evlerin tabii bir şekilde düzenlenmiş bahçeleri vardır, ayrıca, binaların diğer tarafında da ağaçla organik bir bağlantı bulunmaktadır. Birisi, bir botun veya kayığın içinde denizden bu evlere baktığında, eve girmeden önce ağacın güzelliği kadar güzel bir bahçeyle karşılaştığı eve doğru kürek çekmek zorunda kalır. Bütün yalıların planlarında aynı tasarı kullanıl-

mamasına rağmen, bu uyum ve uygulama, özellikle 18. yüzyılın başlarında inşa edilen Boğaz yalılarının topolojik ve morfolojik bir özelliğidir.

Resimlerdeki, minyatürlerdeki yalılar ve köşkler gibi yüksek şiirsel mimari eserleri meydana getiren bahçelerin, çiçeklerin, ağaçların, denizin, nehrin, suyun yardımıyla Osmanlı'nın tabiatla zımnen evren ve makrokozmozla olan zihinsel meşguliyeti, İslamiyet öncesi Türklere kadar giden uzun bir tarihe sahiptir (Hellier 1993: 84-89). *Osmanlı Şehri* adlı son kitabında Cerasi, Batı ve Doğu kültürlerindeki tabiat kavramının benzer ve farklı yönlerini anlatmaktadır. Evyapan'ı (1975) kaynak gösteren Cerasi, tabiatın, insan eliyle yapılan bahçelerin dünyadaki cennet olarak düzenlendiğine inanan Arap ve İran dini inanışlarının tersine Osmanlı Anadolusu ve Balkan kültürel dini fikirlerinde bahçelerin tabiatın yeniden oluşturulması olarak görüldüğünü, hayatın ve tabiatın canlılık, tazelik ve dinamizm fikirlerini temsil ettiğini belirtmektedir (Cerasi 1999: 224). Bu durum, tabiatın, tabiat için mekan edinirken kendi kültürel dünyasını oluşturmasında insanoğluna ilham verdiğini ifade etmektedir.

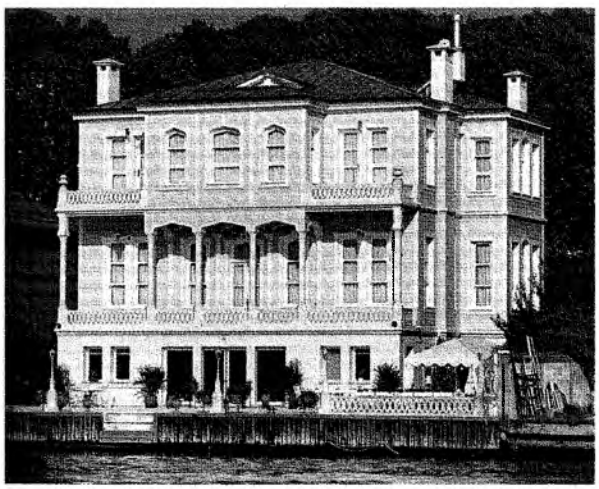
Gerçekten, ilahi ve insan yapımı diye bilinen iki farklı oluşum şeklinin farklılaşması ve bunların arasında diyalektik bir ilişki kurulması, 1725 yılında Vico'nun *İnsan Bilimi* kitabında ilk defa çok açık bir şekilde belirtildiği entelektüel aydınlamanın önemli bir şeklidir. Gerçekte, içindeki değerlerin bir sistemi olan tabiat fikrinden farklı olan kültür fikrinin yorumu temsili bir şuuru yansıtır (Radloff 1996: 5). Osmanlı, bahçeleri tabiatın bir taklidi olarak değil, kendi insani eserleri için ilham kaynağı olarak görmüş ve ilahi ve dünyevi iki farklı oluşum şekli arasında üretici bir temas kurmaya çalışmıştır. Ne var ki; tabii şekilleri korunmayan, bahçeler sembolik olarak İslami inançtaki cennet bahçelerine benzetilmiştir. Ağacın ve denizin ilahi tabii güzellikleri arasında bir başlangıç olarak şiirsel bir şekilde oturulan ve ayakta durulan Boğaz'daki evler, dünyevi (insan yapımı olan dünyanın görüntüsü) ürünleridir.

Evler, toprağa çok nazik bir şekilde yerleştirilmiş, ancak aynı zamanda yere çok kuvvetli bir şekilde bağlanmıştır. İnsan tarafından inşa edilmek yerine sanki tabii bir şekilde büyümüşler gibi, Ayverdi, onları gururlu kartallara ve çiçek demetlerine benzetmektedir (Aközer 1983: 6). Ayverdi'nin mecazı, (insanlar tarafından inşa edilmek yerine tabiatta büyüyen çiçekler gibi olan evler yorumu) mekan-Schulz'un deyimiyle dış dünyanın içselleştirilmesi- ve ilahi ve dünyevi şiirsel yerleri arasında iyi bir temas kuran kültürel dünyanın evleriyle tabiatın birleştirilmesi yönündeki Osmanlı arzusunu çok iyi belirtmektedir.

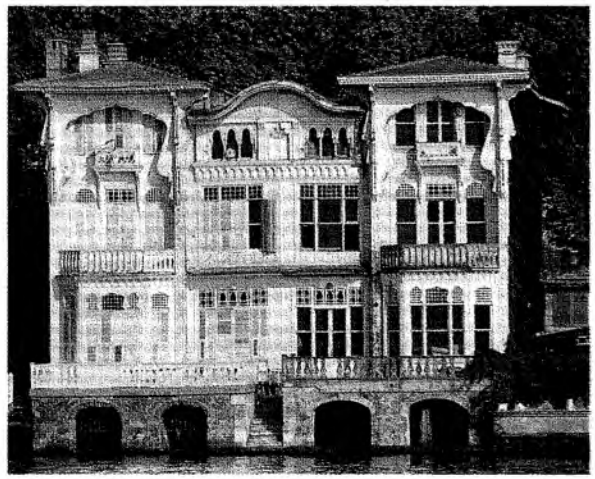
SU MİMARİSİNİN İÇİ VE DIŞI

19. yüzyılın Avrupalı seyyahı Bayan Pardoe, *Boğazın Güzellikleri* adlı muhteşem kitabında, Boğazdaki binaların tarzından ziyade her şeyin resimlerdeki gibi düzenli olduğunu belirtmektedir (Pardoe 1855: 42). Dışarıdaki tabi dünya ile binaların içi arasındaki uyumlu ilişkiyi, hem evlerin hem de dış yüzünü ifade etmektedir.

Evlerin dışı ve içi arasındaki dikkat çeken ilişkilerden biri, evlerin altından geçen köprü kanalların inşa

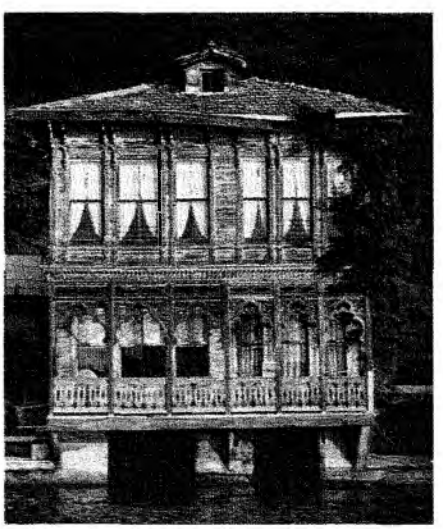


Mısırlı Fuad Bey Yalısı



Kurdoğlu Yalısı.

edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kayıklar için yapılan küçük kanallar, çiçek kokularının karışımıyla dolu evin giriş katındaki yalının gevşek taşı ve bütün tabii güzellikler de, evlere girmeden önce bu güzellikleri yaşayan insanlar için şiirsel bir deneyimdir. İşte, insanın dünyada mekan fikrini temsil eden oturanların ve sanatçıların veya inşa edenlerin üretici hayal gücünün çok önemli bir ürünü olan şiirsel ifadeyi, ilk olarak birinci kattan eve girdiğiniz zaman her saniye evin içinde olan denizi görür ve hissedersiniz. Bir kimse, sadece pencerelerden denizi hissetmez, aynı zamanda duvarlarda ve tavanda dekoratif bir şekilde yansıyan ışığın gölgelerini de hisseder. Güzel bir yalının dekoratif duvar ve tavanına olan hayranlığını ifade eden Nedim'in bir şiirini hatırlayalım. Nedim, onları cennet bahçeleri (ilahi ifade) ile karşılaştıran, evin dizaynını (dünyevi üretim) oluşturan kişiyi sormaktadır. Nedim şöyle der;



Ethem Pertev Yalısı.

Divar-i tabdarın zanneyleme munakkaş

Düşmüş behiştin ana aks-i şükü-fezarı

Öldü acep acep kim terkib-i Hulde kaabil

Biz böyle bilmez idik bu unsur-u çiharı

(Kutkan 1992: 53)[3]

Deniz ve ev arasındaki hayret verici geçişin yardımıyla, içerisi ve dışarısı farklı kimliklerini korurken aynı varlıktan gelmiş gibi görünürler. Gerçekte, bu durum, dışarısı ve içerisinin diyalektiğinin bir ürünü olan dünyadaki şiirsel mekanın bir ifadesini temsil eder.

Selsebil olarak bilinen ve genellikle ana girişin merkezinde yer alan havuz, duvardaki çeşme, evde oturanların birlikte yaşadığı, suyun diğer ögeleridir. Bir şiirinde, Nedim, havuz içindeki suyun arasındaki uyumu anlatmaktadır. Nedim, havuz ile su ve ay, güneş ve yıldızların ışığı arasında bir kıyas (mecazi ifade) yapmaktadır. Şöyle der Nedim;

Leb-i havzi mah-i nevin paresi

Süreyya-feşan ab-ı fevvaresi

Ruhanımda ol denlü var ferr ü tab

Ki yanında çün sem'i ruz afitab

Olur ab-ı berceste çerhe mümas

Ki üstünde gerdan asılmış çü tas

Eder tab'ı tevvaresi der-kemend

(Kutkan 1992: 19)[4]

Evin içindeki suyun ögeleri, hayatın ve suyun sembolü olan evrenin içinden ve derinden gelen bir yansıma gibi denizin sonsuzluğunu ifade eder (Aközer 1983: 21). Aközer, Hisar'a atıfta bulunarak, değişik odalardaki duvar ve tavanlarda yansıyan ışık oyununun, denizin içinden gelen sonsuzluğu ve mavi parlaklığı ifade ettiğini belirtmektedir (Aközer 1983: 20). Aközer, yazları mavi ve parlak yalıyı oynatan Hisar için, denizin dibinden gelen aynı mutluluğu verdiğini anlatmaktadır (Aközer 1983). Bunun da ötesinde, Ayverdi; birbirlerine aşık olan insanlar gibi ev ve deniz arasındaki yakın ilişkiyi mecazi bir şeklide ifade etmektedir (Aközer 1983). Ayverdi için Rumeli ve Anadolu Hisarları birbirlerine romantik şiirler gönderen iki aşıktır ve her ikisi de cennete benzeyen su şehrine aşık olan insana hizmet etmektedir (1966: 35). Bu kıyastaki gibi, bir vücud ya da canlı varlıklar gibi yorumlanan Boğaz evlerinden birçok örnek bulabiliriz. Örneğin, Hisar, yaşayan bir vücudun nefes alması gibi mecazi olarak suyun sesini işaret etmektedir (1946: 4). Ayrıca, Bayan Pardoe, Boğazdaki evleri bir vücud ve oturanların bir ruhu olarak yorumlamaktadır (1855: 41).

Gerçekte, su sembolüne atıfta bulunan anlamlar eski geleneklerden gelmektedir. İslam inanışında saflığı temsil eden su, bütün hayata dair uygulamalarda ve mimaride tabii bir şekild kendine yer bulmuştur. Hav-ı Kevser (Kevser Havuzu) cennetteki havuzun (Hz. Muhammed tarafından adlandırılan, büyük bir göl veya deniz) adıdır ve İslam inancındaki sayısız mecazın kaynağıdır.

Efsanevi mekanın oluşumunda, dalgalanan suyun sesi, nem kokusu, soğukluk hissi, görüntüler ve denizden

yansıyan ışıklar hepsi birden deniz, nehir veya gölü temsil eder olarak düşünülmüşlerdir. Eliade, antik çağlardan beri süre gelen birçok gelenekte su sembollerinin ilahi güçler olarak ifade edildiğini belirtmektedir (Eliade 1952: 125-150). Deniz kabukları ve sedef, su kozmolojisinde yer alan diğer önemli sembolik varlıklardır (Eliade 1952). Lady Mary Montagu gibi Dwight da sedef mecazını, Boğaz evlerinin içinin çok güzel bir şekilde dekore edilmesini anlatmak için kullanmıştır (Dwight 1915: 134). Sedef ve Boğaz evleri arasındaki fiziksel kıyasın ötesinde (evinin dışının ağaçtan yapılmış, içinin bir kabuğun sert yüzeyi gibi pürüzsüz ve güzel olması arasındaki karşıtlığa rağmen), Eliade'nin belirttiği gibi, eski dünyadaki (hem Batı hem de Doğu) inci kabuğu sembolü, istridye doğum ve yeniden doğum deniz kökenli ve jinekolojik bir ifadeden gelmektedir (Eliade 1952: 133). Gerçekte, doğum ve yeniden doğum fikri, taş sarayların ve mabedlerin tersine ağaçtan büyük bir işçilikle inşa edilen Boğaz evlerinin fani varlığının çok derin olan anlamına değinmektedir.

FANİLİK VE SONSUZLUK

Aközer'in ifade ettiği gibi, yalıların ağaçtan yapılmasının nedeni iki şekilde açıklanabilir: Birincisi, nemli deniz ikliminde rahatlığı sağlamak ve İkincisi, İslam inancındaki insanın fani varlığının (1983: 5) idrakı. İnsan hayatının faniliği, özellikle mimari ve mimari malzemeler arasındaki etkinin sentezi gibi Osmanlı medeniyetinin temel bir ilkesidir (Yerasimos 1992: 29). Geçici ve fani özelliklerine rağmen, evler, gelecek zamanlarda yeniden inşa edilmezler ve yangınların verdiği zararlar neticesinde yeniden dizayn edilmezler ise, yeni boya ve restorasyonla her sene kendilerini yenileyen ve tazeleyen bir canlıya benzerler. Bu durum, İslamiyet öncesi ve İslami fikirler ve sembollerin varolduğu çağlardan beri süre gelen fanilik ve sonsuzluğun aynı vücutta birarada olmasını ifade eder. Her bahar ve her yangından sonra, evlerin varoluş ve yokoluşlarını hatırlatan Bayan Pardoe, hayatın ve kader inancının, Osmanlının dini kültürel mirası olduğunu belirtmektedir (Aközer 1983: 5).

Evlerin faniliği Nedim'in şiirlerinde de yer almıştır. Boğaz yalılarını uçan bir kuşa benseten Ahmet Nedim, şiirlerinin birinde şöyle demektedir;

The onlooker, seeing this facade...
Thinks of phoneix with open wings...

(Hellier 1993: 89)

Nedim'in anka kuşu, ve yandıktan beş yüz yıl sonra kendi küllerinden yeniden doğan efsanevi kuş arasındaki benzerlik ile sedef mecazının benzerliği tesadüfi değildir.[5] Nedim, bir şiirinde Boğaz evlerinin fani varlığını zımnen ifade etmektedir. Yunan ve Mısır mitolojisinden gelen anka kuşu, Mezopotamya ve İslam inanışında, cennet kuşu olan *huma* ile özdeşleştirilmiş ve yeniden yorumlanmıştır (Pala 1989: 51-52). Aközer, kabuklar gibi evlerin de canlı olduğunu ve içinde yaşayanlara hayat verdiğini belirtmektedir. Anka kuşu gibi olar da yenilenme, dirilme veya uyanma yeteneğine sahiptirler (Aközer 1983: 11). Aközer, aynı zamanda her yangının bir son anlamına gelmediği, geleneklerden gelen dirilme umudunun her zaman var olduğunu da ekliyor (1983: 12).

İnsanın gelişen düşüncesi ve evin değişen tabiatı arasındaki diyalektik ilişkiyi anlatmak için, *görüntü yeni ise dünya da yenidir* diyen Bachelard, evrenin insanı şekillendirdiğini, evin insanı yeniden oluşturduğundan ziyade dağlardaki insanın adalardaki ve nehirlerdeki insana dönüşebileceğini ifade etmektedir (Bachelard 1958: 47). Bachealard için hayal gücü kavramı, evlerin beton şekillerinin canlı olduğunu, varoluşu ve mesken olan evin şiirsel görüntüsünün yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Aynı zamanda, Bachelard için;

"İçinde oturduğumuz ev, doğduğumuz evdir. Kolaylıkla istikrara kavuşmazlar ve diyalektiğe konu olurlar... Bir ev, insana istikrar görüntüleri veren bir varlık taşır. Onun gerçekliğini, bütün bu görüntülerden ayırarak evin ruhunu anlatmak için yeniden hayal kurabiliriz.."dir (Bachelard 1958: 14-17).

Boğaz evleri, Osmanlının yaşam ve mesken tarzını ifade eder, hiç şüphe yok ki; bu tarz yüzyıllardan beri Osmanlı İmparatorluğu içinde varolan farklı yerel kültürlerin ve geleneklerin mozaik benzeri yapısından gelmektedir. Bu tarihi gerçek nedeniyle, bu evler, herşeyden önce, sanat ve mimari tarihinin gelişimini ifade etmek amacıyla ortaya çıkan tipolojik ve morfolojik şekilleri belirten mimari ifadelerin ötesinde olan evrensel kültürün sembolleridir.

1 Schulz, kimlik ya da mekansal yönleri ya da genius loci araçlarını, mimarideki, yerin morfolojik, topolojik ve tipolojik özellikleri kavramlarıyla analiz etmiştir (Schulz 1985: 26). Bir yerin mofolojisi, nasıl inşa edildiğiyle ve sınırlarını belirlenmesiyle ilgilidir. Topoloji, soyut yer kuralları, ifadeler ve sembollerle ilgilidir. Tipoloji ise; gelişim süreci, altı çizilen anlamların ve ilk numunenin genel ilkeleri ile ilgilidir.

2 Eşsiz ve değeri biçilmeyecek kadar üsrün bu İstanbul şehrinin bir taşına (bile) Acem ülkesi feda olsun.
Cennet İstanbul'un altında mı? yoksa üstünde midir?
Gül bahçelerini benzetmek bile hatadır.

3 Pırıl pırıl yanan duvarlarında nakışlar var sanma; cennetteki çiçek bahçesinin aksi oraya düşmüş. Toprağın, havanın, suyun ve ateşin böyle olduğunu bilmezdik. Bu dört unsurdan böyle şaşılacak bir cenneti meydana getiren kim? (Kim acaba üstad mimar)

4 Havuzun kenarı, hilalin bir parçası sanki, hilalin bir eşi sanki... Fıskiyesi, ülker yıldızları fışkırmaktadır.
Mermerlerinde o kadar renk ve ışık var ki, güneş onların yanında, gündüz yanan bir mum kalır. Fıskiyenin güzelliği, insanın varlığına kemend atar; dalgası ömrün ayağını bağlar.

5 Anka kuşu, İslami inanıştan gelen huma kuşu ile özdeşleştirilmiştir. Ankanın kökleri Yunan, Mısır ve Mezopotamya mitolojilerinden gelir ve İslami gelenekler çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır. Mitoloji Ansiklopedisinde *(http://www.hart.nl/~michalmystica.html)*. anka kuşu şöyle tanımlanır: Hem Yunan hem de Mısır mitolojisinde, anka kuşu, güneş tanrısına hizmet ettiği düşünülen efsanevi bir kuştur. Her sabah şafakla birlikte suda yıkanır ve güneş tanrısus diyene kadar güzel şarkılar söyler. Her ölümünde (her 500 ya da 1461 yılda bir) ateşten yeniden doğar. Yumurtasından doğanlar külle yeniden şekillenir ve güneş şehrine doğru uçarlar. Her zaman bir yumurtası vardır. Mısır'da genellikle bir balıkçıl, ama, klasik edebiyatta bir tavuskuşu ya da kartal olarak tanımlanır. Anka kuşu, ölümsüzlüğü, dirilişi ve ölümden sonraki hayatı temsil eder. Lahitlerde sıklıkla yer alır. Mısır'da Benoe, Hinduların Garuda ve Çin efsanesi Feng'de yer verilmiştir.

KAYNAKLAR

Akın, G. *(1995) "Edirne'deki Selimiye Caminin Müezzin Mahfili ve Şadırvanı', Muqarnas, cilt 12, s. 63-83*

Akozan, F., *(1990), Sait Halim Paşa Yalısı,* Türkiye Kalkınma Bankası, İstanbul.

Aközer, E., *(1990) "Tarihsel Belgeleri Anlamak',* Basılmamış Tez, ODTÜ, Ankara.

Allom, T., *(1915) Küçük Asya'nın Yedi Kilisesi,* The Caxton Yayınları, İngiltere.

Alsan, N. E., *(1973) İstanbul: Şair, Edip ve Tarihçi Kalemiyle, İstanbul.*

Aristo, *(1982) Şiirler, editör ve çeviren James Hutton,* W.W. Norton Company, New York.

Ayverdi, S. *(1964) Boğaziçinde Tarih,* İstanbul Fatih Cemiyeti, no: 65, İstanbul.

Bachelard, G., *(1946) Mekanın Şiirselliği,* Beacon Yayınları, Boston.

Cassirer, E., *(1955). Sembolik Şekillerin Felsefesi,* Cilt. 2 Efsanevi Düşünce, Yale Universitesi.

Cerasi, M. M. *(1999) Osmanlı Kenti,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Croce, B., *Hürriyetin Hikayesi Olarak Tarih,* George Allan ve Unwin Limited, Londra, 1962.

Demircanlı, Y.Y., *(1975) Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.*

Dwight, H. G., (1915) *İstanbul: Eski ve Yeni, Charles Scribnerin Oğulları,* New York.

Eldem, S. H. (1977) *Sa'dabad,* Kültür Bakanlığı Yayınları: 292, Türk Sanat Eserleri: 12.

Eldem, S. H. (1979) *Boğaziçi Anıları,* Aletaş-Alarko Yayınları, İstanbul.

Eliade, M., (1991) Görüntüler ve Semboller: *Dini Sembolizm Çalışmaları.* Princeton Universitesi Yayınları, New Jersey.

Evyapan, G. A., (1975) "Anadolu Türk Bahçeleri, *Mimarlık Fakültesi Dergisi,* no:1.

Grassi, E., (1987) Joyce ve Vico : Gerçeğin Efsane Olmaktan Kurtarılması. Editör Donald Philip Verene, New York Devlet Üniversitesi Yayınları, s. 149-159.

Harries, K., (1979) *"Mecaz ve Dirilme",* editör Sacks Sheldon, Chicago Üniversitesi Yayınları, s. 71-89.

Hawkes, T., (1972) *Mecaz.* Hethuen ve Co. Ltd.

Hellier, C., (1994) *Boğazın Güzellikleri:* İstanbulun Sarayları ve Evleri, Tauris Parke Kitapları, Londra.

Hisar, A.S., (1954) *Boğaziçi Yalıları,* Varlık Yayınları.

Kutkan, S., (1992) *Nedim Divanından Seçmeler,* Kültür Bakanlığı Yayını, Türk Klasikleri Dizisi, no: 20.

Mali, J., (1987) Mitoloji ve Karşı Tarih: *Vico ve Joyce'un Yeni Sanat Eleştirisi,* editör Donald Philip Verene, New York Devlet Üniversitesi Yayınları, s. 33-47

Pala, L., (1989) *Divan Şiiri Sözlüğü,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Kaynak Eserleri no.24.

Radloff, R., (1996) *Talep ve Arz,* Peter Lang, New York.

Ricoeur, P., (1979) *Hayalgücü ve Hissiyat Olarak Mecazi Süreç,* editör Sacks Sheldon, Chicago Üniversitesii Yayınları, s. 141-159.

Schulz, N. C., (1985) *Mesken Kavramı,* Rizzoli, New York.

Schulz, N. C., (1984) Genius Loci: *Mimari Fenomenine Doğru,* Rizzoli, New York.

Sözlük, (1987) Collins İngilizce Sözlüğü.

Tanpınar, A. H., (1946, 1960, 1972) *Beş Şehir,* Milli Eğtim Basımevi, İstanbul.

Tanpınar, A. H.,(1994) *İstanbul,* Yapı Kredi Bankası Yayınları, s. 193-197.

Vico, G., (1725-1968) *Yeni Bilim,* editör ve çeviren Thomas Goddad Bergin ve Max Harold Fisch, Cornell Universitesi Yayınları, Ithaca, New York.

Yerasimos, S., Güler, A., Rıfat, S., (1992) *Türk Tarzı,* Archipelago Yayınları.

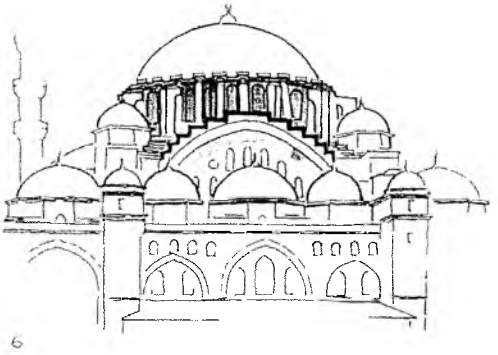
KLASİK DÖNEM OSMANLI KAMU YAPILARINDA ESTETİK ÖLÇÜTLER

DR. LEYLA BAYDAR
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Her yapı belli bir kullanım amacı ile tasarlanır ve uygulanır. Biçimlendirilmesinde işlev verileri, teknik zorunluluklar, çevre koşulları gibi zorlayıcı etkenler önemli rol oynar. Ancak mimarlık tarihinin hiçbir döneminde bu zorunluluk ve etkenlerin sonucu olan bir biçimlenme ile yetinilmemiştir. Bir başka deyişle, hemen hiçbir dönem ve hiçbir toplumda mimarlık ürününe yalnızca bir kullanım nesnesi olarak bakılmamış, mimarlık ürünü aynı zamanda bir estetik nesne olarak ele alınmıştır. Sanat yapıtlarını incelediğimizde, estetik bilincin sanatla birlikte var olduğunu saptayabilirsek de, estetik ancak 18. yüzyıl'da özerk bir disiplin durumuna gelmiş, XVIII. yüzyıl'dan günümüze de konusu, inceleme alanı giderek genişlemiştir. Estetik, başlangıçta güzel'in bilimi iken bugün güzel, estetik disiplininin konularından yanlızca biridir. Sanat yapıtının haz duygusu uyandırması hemen her zaman istenmişse de, sanatın görevi hiçbir zaman bu niteliğiyle sınırlandırılmamış, toplumları düşünsel alanda etkileyen bir iletişim aracı olarak ele alınmıştır. Mimarlık yapıtının biçimlenmesinde de, tüm sanat kollarında olduğu gibi, ait olduğu dönem ve toplumun (ya da toplum kesiminin) dünya görüşü etkindir. Bu dünya görüşü belli bir zaman diliminde belli bir toplumun (ya da toplum kesiminin) sanatsal biçim dilini ve estetik ölçütlerini oluşturur.

Biçim dili, işlevsel verilerin, yapı tekniğinin, malzemenin nasıl kullanıldığı ile, yapı ögelerinin birbiri ile nasıl ilişkilendirildiği ile bağımlı olarak şekillenir. Bunun için, işlev öğelerini yalnızca işlevlerini yansıtan öğeler olmaktan, strüktür ögelerini yalnızca taşıyıcı olmaktan, malzemeyi de malzeme olmaktan çıkartıp onları birer anlatım aracı haline getirmek mimarlık tasarımlarının amacıdır. Böylece yapı yalnızca bir kullanım nesnesi durumundan çıkar, bir düşünceyi anlatan, bir dünya görüşünü yansıtan, etkin olan, iletişim kuran bir estetik nesneye dönüşür. Yapıtın etkinliği, iletişim kurması, yapıtın seslendiği toplum kesiminin biçimi okuyabildiği, anlayabildiği ve yorumlayabildiği oranda gerçekleşir.

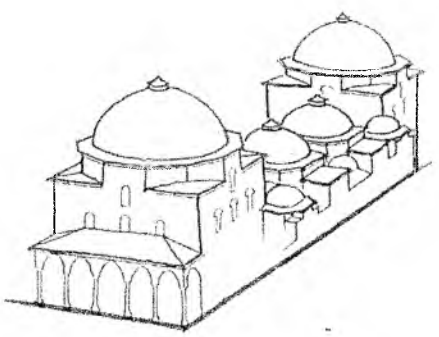
Osmanlı mimarlığının biçim dili XVI. yüzyıl'da özgün şeklini bulmuştur. İşlevsel strüktürel ögelerin, bezeme mimarlık ilişkisinin, malzeme kullanımının giderek nasıl bir iletişim aracı haline dönüştürülmüş olduğu erken dönem yapılarından Klasik dönem yapılarına izlenebilir. Bu biçim dili Osmanlı sarayı tarafından Hassa mimarlarının eliyle yaygınlaştırılmış ve benimsetilmiştir. Her ne kadar eski ve köklü bir yapı geleneği olan ve özellikle merkez İstanbul'dan uzak olan bölgelerde yerel özellikler belli bir oranda sürdürülmüş ise de, belirgin ve ortak olan bir biçim dilinden söz etmek olasıdır. Bu yazı Osmanlı biçim dilini, estetik ölçütlerini Klasik dönem kamu yapıları aracılığıyla açıklamayı amaçlıyor. Genel ve yaygın olan estetik anlayışın üzerinde durulduğu için yapıları tasarlayan mi-



Resim 6. Süleymaniye Camii - İstanbul.

marların kimlikleri üzerinde durulmamış, dönemin estetik anlayışında yardımcı mimarların, ustaların, işverenlerin de etkin olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir. Şöyle de diyebiliriz: Yapıtın yaratıcısının estetik ölçütleri ön plana alınmamış, toplum (ya da toplum kesimi) tarafından benimsenmiş (ya da benimsetilmiş) estetik ölçütler saptanmaya çalışılmıştır.

Osmanlı kamu yapıları hemen her zaman bir külliyenin içinde yer alırlar. Bu yapılar din, ticaret, eğitim, sosyal yardım amaçlı yapılardır. Külliyeler kent içinde belli merkezler oluştururlar ve görsel etkileri ile konut bölgelerinden ayrılırlar. Konut bölgeleri ile bütünleşmeleri amaçlanmamıştır. Koşut bir mimarlık anlayışının ürünü olmakla birlikte biçimsel özellikleri, malzemeleri ve özellikle örtü biçimleri ile çevrelerinden farklılaşırlar. Bu farklılık simgesel anlatımlarını güçlendirir. Kamu yapıları alanı içine ve iç mekanlarına giren özne, güncel özel yaşamının geçtiği çevreden farklı bir çevre içine girmiş olur. Bu farklılık özneyi ve dolayısı ile toplumu güncel davranışlarından farklı bir davranış kalıbı içine sokar.



Resim 2. Haseki Hamamı - İstanbul.

OSMANLI MİMARLIĞI ASAL GEOMETRİK BİÇİMLENMEYİ BİR ESTETİK ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Kamu yapıları içinde cami, dönemin dünya görüşünün bir sonucu olarak en önemli yeri alır. Erken dönemden başlayarak örtüsü kubbedir. Zenginleşen ve büyüyen imparatorluk içinde camiler anıtsal boyutlara ulaştığında, teknik deneyim büyüyen iç mekanı örtecek boyuttaki kubbeyi yapmaya olanak vermediğinde, ana kubbenin örttüğü iç mekana yan mekanlar eklenmiştir. Bu ek mekanların örtüsü ana kubbeden daha küçük kubbeler ya da yarım kubbelerdir. Bu örtü biçiminin sonucu olarak da plan geometrisi birbirine eklenen kareler dizgesi ile, ya da bir kare birimi ve katları ile gelişen bir plan şeması oluşturur (şekil 1). Böylece Osmanlı mimarlığı temel kararlarından birini almış olur: Yalın, disiplinli, kavranabilir, dik açıya bağımlı plan şeması geliştirmek.

Ana kubbenin altı ya da sekiz ayağa oturduğu camilerde de iç mekanı sınırlayan duvarlar yine dik açılı asal geometrilerini korurlar. Bu nedenle yalın, disiplinli, kolay kavranabilir plan şeması iç mekan oluşumuna da yansır (resim 1). İstanbul Yavuz Sultan Selim Camisi'nde (1522), Edirne Selimiye Cami'sinde (1569) olduğu gibi. Mekan içindeki her bakış açısından mekanı düşeyde ve yatayda sınırlayan ögeler algılanabilir. Farklı bakış açılarından edinilen imgeler birbirini kolayca tamamlar. Ancak camilerde iç mekanı örten kubbe sayısı arttığında mekanın geometrisini algılamak zorlaşır. Farklı bakış açılarından ayak ve sutunların verdiği perspektif farklılaştığından, plan şemasında var olan belirginlik algılanmayabilir (resim 2).

Camiler için belirtilen 'birbirine eklenen kareler' le oluşan plan şeması eğitim, sağlık ve sosyal yardım amaçlı kamu yapıları için de geçerlidir. Yapı içindeki her mekanın ya da mekan parçasının kubbe ile örtülmesi bu sonucu verir. Diyebiliriz ki, işlev olanak verdiğince kareler dizgesinden oluşan şema kullanılmıştır. Arasta ve kapalı çarşılarda ise durum değişir. Bu yapılarda işlevleri gereği var olan dükkanlar bir iç sokağa açılır. Sokağın örtüsü kubbe değil, yön verici beşik tonozdur. Örtü şekline bağlı olarak da önceki konularda saptanabilen kare modülün tekrarı esasına dayanan plan şeması burada kullanılmamıştır.

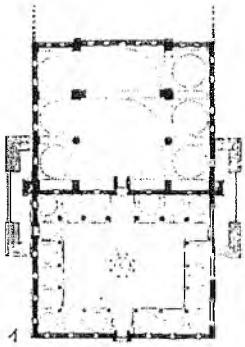
Plan şemasındaki belirginlik kamu yapılarının kitle oluşumuna da yansır. Kitlenin kolay okunabilirliğinde önde gelen neden, yapı bütünü içinde yer alan her mekanın kendini kendi örtüsü ile belirlemesidir. Bunun yanı sıra mekanlar arası yükseklik farklılaşmasının kitleye yansıması, yatayda ve düşeyde yüzey çakışmalarının her zaman dik açıyla olması, ara kesitlerin kesinliği, kolay okunabilir bir kitle oluşumuna neden olur.

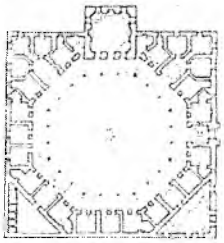
Kamu yapıları içinde kitle geometrisi en zor okunan yapılar piramidal biçimlenen camilerdir. XVI. yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra yapılan bu camilerin okunması daha zor ise de, biçimlenişlerinde temel ilkeler de-

ğişmez. Burada da yapının her bölümü kendi örtüsü ile kendini belirtir. Yatayda ve düşeyde düzlemler dik açı ile çakışır. Piramidal biçimlenin elde edilmesinde gene düşey düzlemlerin yatay düzlemlerle kesilerek basamaklanmasının sonucudur (resim 3). Ancak Klasik dönemde de dikdörtgen prizma gövdeli çok sayıda caminin yapılmış olduğunu belirtmek gerekir. Konya Selimiye (1565), Erzurum Lala Mustafa Paşa (1562), İstanbul Zal Mahmut Paşa (1580) Camileri gibi.

Plan şemasının dik açıya bağlanması ilkesine uymayan yapı türü türbedir. Türbe çoğunlukla çokgen planlıdır. Ancak kitle geometrisi gene belirgindir ve tanımlaması aynı sözlerle yapılabilir: Gövde ve üzerine oturan örtü.

Belirlenen dik açıya bağlı geometrik düzenin hiçbir koşulda değişmeyen bir kural olduğu söylenemez. Arsa çarpıklıklarında, farklı boyutlardaki bölümlerin bağlantı noktalarında dik açı, dar ya da geniş açıya dönüşebilir. Ayrıca, iç mekan geometrisi ile kitle geometrisinin çakışmadığı örnek de verilebilir. İstanbul Rüstem Paşa Medresesi (1550) gibi. Burada sekizgen planlı yapı, kitlede kare planlı yapıya dönüşür (şekil 3).





Resim 1. Eski Fatih Camii.
Resim 3. Rüstem Paşa Medresesi.

Gene de Osmanlı klasik dönem mimarlığının geometrik düzeni için genel yargılara varmak olasıdır. Gemoetri açık, okunur ve kesindir. Aynı geometrik düzen yapı içinde ve dışında sürdürülür. Düzen bozulması (varsa) nedenseldir, rastlantısal değildir. Düzenin tekrar edilmesi kavramayı kolaylaştırır. Kitle doğrudan iç mekanı yansıttığından, içten ve dıştan farklı zamanlarda edinilen imgeler, biçim bütünü üzerine zihinde oluşan sentezin, gerçek biçimle çakışmasını sağlar.

OSMANLI MİMARLIĞI GÖRSEL ALGILAMADA DENGE ETKİSİNİ ESTETİK BİR ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Görsel denge sağlamanın en dolaysız yolu simetrik düzendir. Osmanlı mimarlığında düzenleyici olarak simetri ekseni kullanılmış, ancak görsel algılamada dengeyi yanlız simetri ile elde etmekle yetinilmemiştir.

Görsel algılamada 'ağır' olan, örneğin sağır duvar, 'hafif' olana, örneğin revaklara taşıtılmaz. İki katlı yapılarda zemin kat revakları üst kat revaklarını, tek katlı yapılarda çatı örtüsünü taşır. Erzurum Rüstem Paşa Kervansarayı bu anlayışı açıklamakta iyi bir örnektir (şekil 4). Burada farklı bir uygulama ile avlu revaklarında sütun yerine ayak kullanılmıştır. Yapı iki farklı işlevi barındırır: Zemin kat kervansarayı, üst kat ise bedesteni. Bedestenin kervansaray avlusuna bakan yüzünün sağır duvarı avlu revakları üzerine oturur. Sağır ve ağır etkili duvar, sütuna taşıtılmak istenmemiş ve burada sütunun yerin ayak almıştır. Ayak malzeme ve dokusu ile bir anlamda duvar parçasıdır, duvarın görsel etkisini sürdürür. Sütun yerine ayak kullanılarak üst kat sağır duvarı ile onu taşıyan zemin kat ayakları arasında malzeme ve doku bağı kurulmuştur.

Osmanlı Mimarlığı yatay ve düşey ögelerin görsel etkisini dengede tutmaya özen gösterir. Yapı yüzü ögelerinde yatay etkisi egemen olan, örneğin duvar derzleri, pencere dizileri, kitle bitimini vurgulayan silmeler, düşey etkisi egemen olan sütun ve ayakların görsel etkisi ile dengede tutulur.

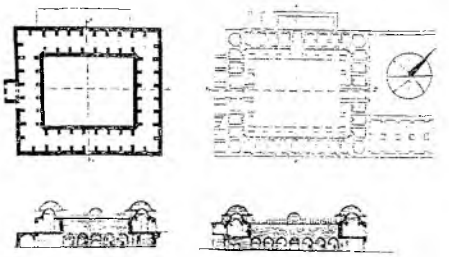
Külliye içinde düşey etkisi egemen tek yapı bölümü minaredir. Caminin minareye oranla 'ağır' etkisi, sağlam bir şekilde toprağa oturuşu ile minarenin hafifliği ve yükselişi birbirine zıt iki görsel uyarı oluşturur ki bu da zihinsel dengeyi kurar. Ayrıca şerefe altlarındaki sarkıtlarla gölge-ışıktan yararlanılarak elde edilen güçlü yatay bölünmeler de düşey-yatay dengesinin sağlanmasına katılır. Erken dönem yapılarında bezeme ve sarkıtları ile anıtsal kapılar yapı yüzünün estetik odak noktasını oluştururlar. Klasik dönemde ise estetik odak noktası yoktur. Yapının tüm ögeleri bir estetik bütün yaratmada denge içinde bütünleşirler.

OSMANLI MİMARLIĞI GÖRSEL ALGILAMADA ORAN ETKİSİNİ BİR ESTETİK ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Osmanlı mimarlığında yapıların ve yapı ögelerinin birbirine göre boyutsal oranı bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Caminin, ona yüklenen simgesel değerler nedeni ile çevresine egemen olması istenir. Bu nedenle cami külliye içinde en yüksek ve en ağır kitlesi olan yapıdır. Kadırga Sokullu Mehmet Paşa (1570) Cami'si bu konuda iyi bir örnektir. Alanı sınırlı ve tek kubbeli olan bu cami, çevreye egemenliğini sağlamak için yükseltilmiş, ve bu uğurda iç mekan oranlarının zedelenmesi bile göze alınmıştır. Kitlede uyumlu olan boyutlar içte, alana oranla yüksekliği fazla olan bir mekan oluşturmuş, bunun sonucunda kubbenin iç mekanda algılanması zorlaşmış ve mekandaki toplayıcı etkinliği azalmıştır.

Külliye içinde cami egemenliğini vurgulayan önemli öge kubbesidir. Külliye içinde cami merkez kubbesinden daha büyük kubbe yapılmaz. Böylece külliyenin kubbeler dizgesi içinde, cami merkez kubbesi biçimsel olarak diğerlerine eşit, boyut olarak farklıdır. Görsel algılamada eşit biçimler arasında oranlama kolay olduğundan, cami kubbesinin egemenliği hemen algılanır.



Resim 4. Rüstem Paşa Kervansarayı - Erzurum.

Külliye içindeki sübyan okulları külliye içinde en küçük yapılardır. Ve hemen her zaman külliyenin bir dış köşesinde yer alırlar. Böylece, hem çocukların fiziksel çevresi yetişkinlerin fiziksel çevresine oranla farklılaştırılmış, hem de külliyeden konut bölgesine geçiş yumuşatılmış olur.

Kamu yapıları kendilerinden beklenen etkiye koşut olarak anıtsal ölçektedirler. Ancak yapıya yaklaşılan bölümlerde, özellikle de girişlerin bulunduğu yapı yüzlerindeki ögeler, insan ölçeğine yaklaştırılırlar. Şehzade ve Süleymaniye Camilerinin yan girişlerin bulunduğu doğu ve batı yönlerindeki revaklar bu duruma bir örnektir. Boyutların insan ölçeğine yaklaştırılması iki yönde etkin olur. Bir yandan anıtsal boyutların uyandırdığı ezici duygu yok edilirken, diğer yandan da insan ölçeğine indirgenen boyutlar anıtsal boyutları vurgular, anıtsallığı daha çarpıcı, daha etkin kılarlar.

OSMANLI MİMARLIĞI TAŞIYICI SİSTEM ÖGELERİNİN, İŞLEVLERİ YANISIRA ANLATIMA KATILMALARINI ESTETİK BİR ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Osmanlı mimarlığında, taşıyıcı sistem ögeleri sistem içindeki görevini görsel olarak algılatacak şekilde düzenlenmiştir. Algılayıcı, ögelerin birbiri ile olan strüktürel ilişkilerini kurgulayabilir. Ancak her öge strüktürel görevinin yanı sıra estetik bir görev de yüklenir.

Belirtildiği gibi, kamu yapılarının örtüsü kubbedir. Taşıyıcı sistemin kurgusunu belirleyen de kubbedir. Bu belirlemede önemli olan etkenler, kubbe çapının boyutu, yapı gövdesinin geometrisi ve gövdeden kubbeye, yani kareden daireye geçiş sorunudur. Kubbe çapı büyüdüğü oranda, taşıyıcı sistem ögelerinin boyut ve sayısı artar, bu durumda ögelerin biraraya getirilişinde oluşacak görsel etki de aynı oranda büyüyen bir sorun olur.

Osmanlı klasik dönemi gövdeden kubbeye pandantifle geçer. Pandantif iç mekanda her zaman belirgindir. Kubbeyi dört, altı ya da sekiz noktadan taşıyan büyük kemerlerin arasında yer alır. Taşıyıcı kemer içinde kalan yüzey, taşıyıcı bir duvar olmadığını anlatırcasına pencerelerle delinmiştir. Pandantif ise bu ışıklı, hafifletilmiş yüzeyler arasından, sağır ve güçlü bir öge olarak yükselir (resim 4).

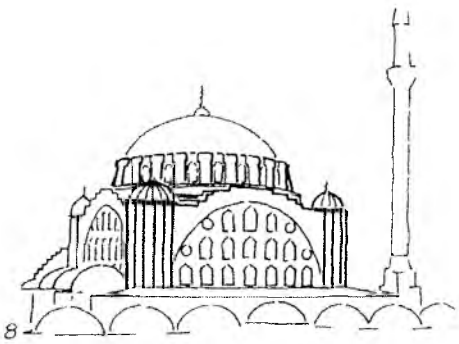
Pandantif, iç mekanda her zaman algılanırsa da kitlede durum farklılaşır. Konya Selimiye (1565), Erzurum Lala Mustafa Paşa (1562) Camilerinde olduğu gibi, pandantifin kitle biçimlenmesinde etkin olmadığı uygulamalar olduğu gibi, İstanbul Şehzade (1543), Süleymaniye (1550), Lüleburgaz Sokullu (1549) Camilerinde olduğu gibi, pandantifin kitle biçimlenişine etkin olduğu uygulamalar da vardır. Belirtilen birinci durumda kitle kesin asal geometrisini korur, kubbe doğrudan gövdeye oturur görünümündedir. Erken dönem yapılarında olduğu gibi birbirinden farklı iki asal geometrik biçimin yalın düzenlemesini sergilerler (şekil 5).

Belirtilen ikinci durumda ise tüm yapı ögeleri yüklerin piramidan dağılımını belirleyecek şekilde biçimlenir. Kubbeyi taşıyan kemerlerin üst sınırları pandantif eğimine koşut basamaklanarak kilit taşına doğru yükselirler. Kemerin alt sınırı ise kesin bir yay çizerek taşıyıcı ayaklara dayanır (şekil 6).

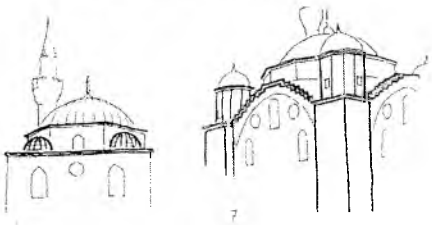
Taşıyıcı sistemin önemli bir parçası ağırlık kuleleridir. Büyük açıklık geçen kemerleri taşıyan ayakları yan it-

me güçlerine karşı desteklerler. Ağırlık kuleleri kitle düzenlemesi içinde bazan örtüye ait bir öge, bazan da gövdeye ait bir öge olarak ele alınmışlardır (şekil 7 ve 8). Edirne Selimiye Camisi'nde (1569) ise, örtünün bir parçası oldukları kadar, payanda duvarlarının basamaklı çıkışına katılarak gövdenin de bir parçası olurlar (şekil 9). Biçimsel çözüm nasıl olursa olsun ağırlık kulelerinin büyük taşıyıcı kemerleri 'tutan' bir rolleri olduğu belirgindir ve kitle geometrisinin görsel algılamasında etkindirler.

Taşıyıcı sistemin bir parçası olarak sütun, hemen her zaman daire kesitli, bağımsız bir taşıyıcıdır. Duvara bitişik sütun ya da yarım sütun Osmanlı mimarlığının özelliği değildir. Bu tür uygulamaları ancak XVI. yüzyıl'ın ikinci yarısında, Kanuni Sultan Süleyman türbesinde (1566) olduğu gibi, sayıca az da olsa görebiliriz. Genelde iki yönden sütuna oturmayan sütun-duvar arasındaki kemerler duvar yönünde yarım sütuna değil, duvardan çıkan konsola otururlar.



Resim 8. Mihrimah Sultan Camii.



Resim 5. Şemsi Paşa Camii - İstanbul.
Resim 7. Sokullu Mehmet Paşa Camii - Lüleburgaz.

Sütun kullanımı erken dönemle klasik dönem arasında değişim göstermemesine karşı, ayak kullanımında değişim izlenebilir. Erken dönem iç mekanlarda olduğu kadar dışta da örneğin revaklarda ayak kullanılmıştır. Klasik dönemde ayak, bir iç mekan taşıyıcısı, özelde kubbe kemerlerinin taşıyıcısıdır. Kubbe konumuna göre ayak bağımsızdır, ya da duvarla bütünleşir. Aynı mekan içinde, gene kubbe konumuna bağımlı olarak, iki uygulamayı bir arada görmek olasıdır.

Taşıyıcı ayakların geometrik biçimlenmesi belli bir ilkeye bağlı değildir. Çoğunlukla taşıdıkları kemerlerin geliş yönüne bağımlı olarak biçimlenirler. Örneğin bedestenlerde dört yönden gelen kemerleri taşıyan ayaklar kare ya da dikdörtgen kesitlidirler. Konya Ereğlisi Rüstem Paşa Kervansarayı'nda ayak kesitleri, mekanın kare planlı parçalara bölündüğünü anlatırcasına haç biçimindedir. Şehzade Camisi'nin çokgen ayaklarının keskin dik açılı girintileri kare merkez mekanı vurgular. Süleymaniye Camisi'nin ayakları dört yönden gelen kemerleri karşılarken aynı zamanda çevrelerindeki ana ve yan mekanları tanımlarlar (şekil 10). İstanbul Yeni Cami'de (1590) dört ayaktan üçü haç biçimindedir ve çevrelerindeki kare mekanları belirlerler. Kuzeybatı ayağı ise müezzin mahviline yer açarcasına farklı biçimlenmiştir.

Açıkça görülüyor ki, düşey taşıyıcı olan ayak strüktürel amacı için alması gerekli olan biçim sınırlarını aşmış, mekan belirlemesine katılan estetik bir öge olarak ele alınmıştır.

Taşıyıcı sistemin önemli bir ögesi olan kemer, yapının içinde ve dışında, boyutu ne olursa olsun görsel algılamada etkindir. Dış mekanlarda, yapının dış yüzeylerinde kemer örgüsü açıktadır. İç mekanlarda ise dışta olduğu gibi örgüsü algılanabilen kemerler olduğu kadar, üzeri örtülmüş (örneğin çini kaplanmış) kemer de vardır. Ancak kemer örtüsünün üzeri örtülse bile kemer biçimlenişi gizlenmez. Kemeri örten malzeme ne olursa olsun kemerin varlığı belli edilir (resim 5).

Kemerin görsel etkisini arttırmakta da çeşitli yöntemlere başvurulur. Örneğin ait olduğu duvar yüzeyine oranla kemer çökertilerek gölge çizgisi elde edilir. Ya da almaşık kemerlerde olduğu gibi renk farklılaşması ile kemer daha da belirginleştirilir.

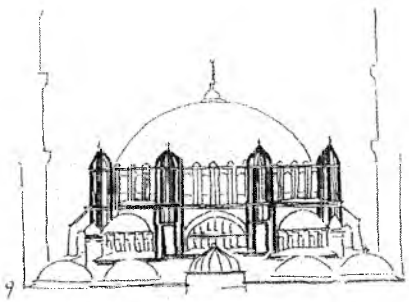
Kemerin belli başlı bir görevi de girişi vurgulamaktır. Girişlerin üzerindeki kemerler ya boyutta ya biçimde ya da her ikisinde birden farklılaşır. Örneğin medrese avlularında revak kemerleri derslik girişi önünde yükselir. Selimiye Camisi avlu revak kemerleri cami girişi önünde ritim değiştirir.

Özetle; Osmanlı mimarlığında taşıyıcı sisteminde yer alan ögeler strüktürel görevlerine, görsel de olsa ters düşmemek koşulu ile estetik amaçlı kullanılmışlardır. Bu nedenle de biçimlenişleri her zaman salt strüktürel görevlerinin bir sonucu değildir.

OSMANLI MİMARLIĞI KAMU YAPILARININ BİÇİMLENİŞİNDE 'KAMU YAPISI' İMGESİNİ OLUŞTURMAYI BİR ESTETİK ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Osmanlı kamu yapıları biçimleri ile işlevlerini yansıtmayı amaçlamazlar. Başka bir deyişle, işlev verileri biçimlenmede öncelikli bir etken değildir. Öncelikli olan 'kamu yapısı' olduğunu yansıtmaktır. Bu anlayışı kubbeye yüklenmiş olan estetik görev iyi açıklar.

Kubbe büyük açıklık geçme olanağını sağlayan bir örtü biçimidir. Ne var ki Osmanlı mimarlığında kubbeyi yalnızca bu teknolojik nedenle kullanılmamıştır. Osmanlı mimarlığında kubbe aynı zamanda bir anlatım aracıdır. Bir estetik ögedir. Kullanımı, ne belli boyutları aşan mekanları örtmek, ne de belli işlevler için sınırlandırılmamıştır. Kubbe dinsel yapılardan ticaret yapılarına kadar her türlü işlevde, anıtsal camiden medrese odasına kadar her boyutta kullanılmıştır. Kubbe mekanın işlevini değil mekanın varlığını, dahası mekanın kamusal bir mekan olduğunu belirler.



Resim 9. Selimiye Camii - Edirne.

Kubbe örttüğü mekanın işlevini belirleyici değildir; ancak aynı yapıda eş biçimli kubbeler arasında farklılaşan kubbe, örttüğü mekanın diğerlerinden farklı olduğunu anlatır. Örneğin İstanbul Yavuz Sultan Selim Camisi'nin (1522) doğu ve batı yönlerindeki tabhanelerin dokuzar kubbesi vardır. Her iki tabhanede de orta kubbe, diğerleri ile aynı boyutta olmakla birlikte üzerlerindeki fenerle diğerlerinden ayrılır. Fenerli kubbenin örttüğü mekan diğer mekanları birbirine bağlayan bir geçit yeridir.

Revaklar üzerindeki kubbe dizileri içinde farklı biçim ya da boyutta olan kubbe girişi belirler. Selimiye Cami'si revaklarında giriş önündeki kubbe dilimlidir. Ancak bu, dilimli kubbelerin giriş belirledikleri anlamına gelmez. Süleymaniye ve Şehzade Camilerinde dilimli kubbe ağırlık kulelerinin üzerini örter. Selimiye'de ise mekanları örten tüm kubbeler küre parçası iken ağırlık kuleleri üzerindekiler sivridir. Bu örneklerde biçimleri ile farklılaşan kubbeler bir 'mekan'ı örtmediklerini anlatırlar. Görülüyor ki belli bir biçimlenme belli bir işleve öz değildir. Her yapı kendine öz, yeni bir düzen getirebilmektedir.

Osmanlı külliyelerinde revaklı avlu mekanları birbirine bağlayan bir öge olduğu kadar, yapılar arası bağlayıcı ögedir. Ancak işlev çözümünde önemli rol oynamasına karşı ne yapı yüzünde ne de yapı kitlesinde avlunun varlığı algılanmaz. Tüm kenarları yapı ile çevrelenmeyen, bir ya da daha çok yüzü dışa yansıyan avluların bu kenarlarını sınırlayan duvarlar, kapalı iç mekanların yapı yüzü düzenlerine koşut düzenle biçimlendirilirler. Avlu duvarları, üzerlerine açılan pencerelerle, artlarında bir iç mekan olduğu izlenimini verirler. Verilen bu görünüşe revak kubbeleri de eklenince, avlu kapalı mekanlar içeren bir yapı bölümü gibi algılanabilir (resim 6).

Osmanlı mimarlığında biçim-işlev arasındaki ilişkiyi belirleyen bir örnek de, anıtsal kapılar ile mihrapların biçimlenişindeki benzerliktir. İşlevsel yönden ortak hiçbir yönü olmayan bu iki ögeyle, yapmayı amaçladıkları görsel etki açısından bakılırsa, farklı bir yargıya varılabilir. Biri iç mekanda diğeri dışta, dikkat çekmek isteyen birer noktadırlar (resim 7 ve 8).

Kamu yapıları içinde, işlevleri farklı olduğu halde eğitim, sağlık, sosyal yardım amaçlı yapılar için ortak bir plan şeması tanımı yapılabilir. Avlu çevresinde gelişen, revakla bağlanan, kubbe ile örtülü mekanlar dizisi.

Ancak ticaret yapılarının tümü için geçerli bir plan şeması belirlenemez. Ticaret yapıları avlu çevresinde gelişmezler. Arasta, bedesten, kapalıçarşı ve hamamların mekansal düzeni içlerinde yer alan eylemlere göre düzenlenir. Ne var ki, yapı yüzü ve kitle oluşumu strüktür verilerine bağımlı olduğundan, işlev farkı yapı yüzü karakterini etkilemez.

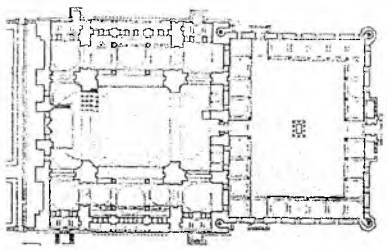
Malzemede ortaklık, kitle geometrisinin oluşumunda ortak ilkeler, olanak olduğu sürece örtü olarak kubbenin kullanılması, görsel etkide 'kamu yapısı' imgesini uyandırır.

OSMANLI MİMARLIĞI BEZEMENİN STRÜKTÜRE VE İŞLEVE BAĞIMLILIĞINI BİR ESTETİK ÖLÇÜT OLARAK BENİMSER

Osmanlı mimarlığı bezemeden yararlanırken, kullanımında hem yapı işlevine bağımlı bir farklılık gözetir, hem de iç-dış arasında ayırım yapar.

Ticaret yapıları, hamamlar ve medreseler; bir anlamda içlerinde belli bir 'iş' yapılan yapılar nerede ise bezemesizdir. İbadet, ziyaret, oturma işlevli mekanlar ise bezenir. İç mekanlar bezenirken renklendirilir, strüktür ögelerinin üzeri örtülebilir. Dış yüzler ise renklendirilmez, strüktür ögelerinin üzeri örtülmez.

Silmeler, Osmanlı mimarlığının belki de en ilginç bezeme türüdür. İki boyutta ve üç boyutta, yapı geometrisini konuştururlar, vurgularlar. Saçak silmeleri yapı yüzünün yükseklik değiştirdiği yerlerde yataydan düşeye ve tekrar yataya geçerek, yapı yüzünü keskin, güçlü bir biyiş çizgisi ile sınırlarlar (şekil 11). Silmenin kitle hareketine katılmasına iyi bir örnek Süleymaniye Camisi'nden verilebilir. Kuzey yapı yüzünün saçak silmesi, köşeyi 45 derece ile döndüren sarkıtın üzerinden geçer ve ikiye ayrılır. Dörtte üçü saçak silmesi olarak batı ve doğu yönünde devam ederken dörtte biri yatayda ve düşeyde payanda duvarı ile birlikte köşeyi döner, batı ve doğudaki revaklarının saçak silmesini oluşturur (şekil 12).



Resim 10. Süleymaniye Camii - İstanbul.

İç mekanlarda silme daha çok cami ve türbelerde kullanılmıştır. Cami iç mekanında silmenin belli başlı görevi, mekanın anıtsal oranlarını insan oranlarına yaklaştırmaktır Örneğin Selimiye ve Süleymaniye Camilerinde ana kubbeyi taşıyan ayakların üstünden geçen silme, ayakları düşeyde keser, duvar üzerinde de (yalnız mihrap üzerinde yükselme yaparak) aynı yüksekliği koruyarak iç mekanı çepeçevre dolaşır. Burada silme ayırıcı değil, tam tersine yatayda bağlayıcı ama aynı zamanda düşeyde ölçek değiştiricidir.

Çini, erken dönemden başlayarak Osmanlı mimarlığının belli başlı yüzey bezeme malzemesidir. İç mekanda çok kullanılan çini, dış yüzlerde büyük alanların kaplanmasında kullanılmaz. Dışta çini kaplamanın en çok kullanıldığı yer cami ve türbe revak içleridir. Osmanlı klasik döneminin bir iç mekan malzemesi olarak gördüğü çiniyi, dışta revaklarda kullanması ilginçtir. İç-dış arasında bir geçiş yeri olan revakta iç mekana öz malzemeyi kullanmakla bir 'görsel hazırlık' yapıldığını söyleyebiliriz.

Kubbe içi, pandantif gibi eğimli yüzeylerde çininin yerini çok kez nakış ya da malakari alır. Ancak, yüzey bezemelerinin malzeme ve türü ne olursa olsun motiflerin düzenlemesi strüktür ögelerine uyum sağlar. Örneğin, kemer örgüsü bezeme ile örtülmüş ise, daha önce de belirtildiği gibi, bezeme motifi kemer biçimini ve kalınlığını yansıtır. Duvar yüzeyine yaygın olan motif, kemer ya da pandantif gibi bir strüktür ögesine geldiğinde kesilir. Bezeme motiflerinin kesilmemesi uğruna bu ilkeden ödün veren uygulama varsa da genel yargıyı etkileyecek sayıda değildir.

Sarkıt, içte ve dışta her tür kamu yapısında, bir yapı yüzünden daha taşkın olan bir yapı yüzüne geçişte kullanılır. Gölge-ışık etkisinden yararlanan, üç boyutlu olan tek bezeme türüdür. İç mekanlarda en etkin kullanım yeri gövdeden örtüye geçiştedir. Bu kullanıma büyük ölçekte bir uygulama örneği Edirne Selimiye Camisi'ndedir. Burada sarkıt bir bezeme olduğu kadar yük aktarıcı bir strüktür ögesidir.

Sarkıt, ticaret yapılarının, hamam, han, medrese, aşhane gibi yapıların sütun başlıklarında üzengi taşlarında, taç kapılarında yer alır ve bu yapıların belli başlı bezemesidir. Yapı dışında sarkıtın en etkin olduğu yer minarede şerefe altlarındadır. Düşeyde gelişen minare üzerinde hem yatay kesintiyi güçlendirir, hem de şerefe çıkmasından minare yüzüne geçişi yumuşatır.

Özetle, Osmanlı mimarlığında kullanılan her tür bezeme için geçerli genel bir yargıya varılabilir. Bezeme hem iç mekanda hem kitlede, strüktür ögeleri tarafından belirlenmiş geometriye bağımlıdır. Bu geometriyi zedelemeyecek şekilde düzenlenir.

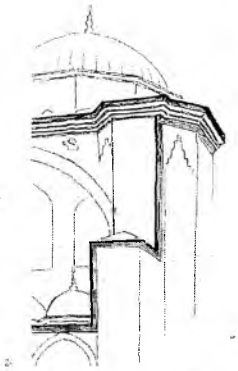
OSMANLI MİMARLIĞI ANLATIMDA MALZEMENİN GÖRSEL ETKİSİNDEN YARARLANMAYI BİR ESTETİK ÖLÇÜT OLARAK BENİMSEMİŞTİR

Osmanlı kamu yapılarının malzemesi taş ve tuğladır. Tuğla hafif ve işlemesi kolay olduğundan hemen her

zaman örtü ve örtüye geçiş ögelerinde kullanılmış, ancak genelde görsel etkiye açık bırakılmamıştır. Tuğla yalnızca almaşık kemer ve duvarlarda taşla birlikte algılanır.

Taş, verdiği dayanıklılık etkisiyle yapının 'dış' malzemesidir. Görsel etkiye açıktır. Birbirinden farklı yapı bölümlerinde kullanılmış ve kullanıldığı yapı bölümünün işlevine uygun görünüm kazandırılmıştır. Taşıyıcı olan ögelerde, taşın doğal ağırlığı ve dayanıklılığı hissettirilir. Parmaklık gibi taşıyıcı olmayan yapı ögelerinde ise taş hafif bir malzeme imiş gibi algılatılır. Bu etkiyi elde edebilmek için de ahşap ve alçı gibi yumuşak malzemelere uygulanan motif ve biçimlenmeler taşa da uygulanmıştır.

Taş, iç mekanlarda sağlamlık duygusunun uyandırılmak istendiği taşıyıcı sistem ögelerinde, kemer, sütun ve ayaklarda görsel etkiye açık bırakılır. Daha önce de belirtildiği gibi iç mekanlarda duvar, örtü gibi geniş alanlar yerine göre sıva ya da çini gibi malzemelerle örtülüdür. Yalnız arasta ve kapalıçarşılarda dükkanları bağlayan ve çoğunlukla beşik tonozla örtülü iç sokakta yapı malzemesinin üzeri örtülmez. Böylece, bir iç mekan dış ile koşutluk kurarak, iç sokağın tam anlamı ile bir iç mekan gibi yorumlanmadığı anlatılır. Görülüyor ki, Osmanlı mimarlığında malzemeyi kullanılırken yapı içi ve dışı arasında bir ayırım yapılmıştır. Dışta görsel etkiye her zaman açık bırakılan taş, iç mekanda örtülmediğinde ya sağlamlık, güçlülük kavramlarını çağrıştırmak, ya da dış mekanlarla bağ kurmak amacını taşır.



Resim 12. Süleymaniye Camii.

SONUÇ

Estetik disiplininin ele aldığı belli başlı iki konudan biri, biçim ve biçimle aktarılmak istenen düşünce (içerik) arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu, diğeri ise biçim etkinliğinin nasıl sağlandığı konusudur. Belirtilmiş olduğu gibi, biçim etkinliği biçimin toplum tarafından algılanabildiği, yani okunabildiği ve yorumlanabildiği oranda artar.

Vurgulanmaya çalışıldığı gibi, Osmanlı mimarlığı kamu yapılarında beklenmedik, şaşırtıcı biçimlenmelerle karşılaşılmaz. Külliye içinde farklı işlevi olan yapıları barındırır. Ancak yapıların biçimlenmesinde işlevin etkinliği en aza indirgenmiş, işlev farkının belirmesi amaçlanmamıştır. Amaç 'kamu yapısı' olduklarının belirmesidir. Bir başka deyişle, bir kamu yapısı imgesi oluşturulmuştur. Biçimlenme ilkelerinin taşıyıcı sisteme bağlı olması, malzemenin tüm yapı türleri için aynı olması, ve özellikle boyutları ne olursa olsun her mekanın kubbe ile örtülmesi bu imgenin oluşmasını sağlar.

Benimsenen biçim dili sağlamlık, denge, devamlılık, güven gibi duyguları uyandırmayı amaçlamıştır.

Kamu yapılarının geometrik düzeni belirgin, okunabilir ve kesindir. Yapı bütününü oluşturan parçaların herbirinin algılanabilir olması, her yapı yüzeyinin sınırlanarak belirlenmesi, yapı ögelerinin biçimlenişine çeşitlilik getirilmemesi gibi özgünlükler belirginliği sağlar. Bu belirginlik ve kesinlik, biçim dilinde bir arayış olmadığını, düzenin kurulmuş ve son şeklini almış olduğunun belirtisidir.

KAYNAKLAR

Arnheim, R., *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, 1977.

Aksoy, Ö., *Osmanlı Devri İstanbul Sübyan Mekteplerı*, İsmail Akgün Matbaası, 1968.

Antoniades, A. C., *Poetics of Architecture*, V.N.R., N.Y., 1990.

Batur, S., *Osmanlı Camilerinde Kemer*, İ.T.Ü. Yayınları, 1974.

Binan, D., *Kapılar*, İstanbul Matbaacılık T.A.O., 1950.

Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford Press, London, 1938.

Geisler, E., *Psychologie für Architecten*, D.V.A. Stuttgart, 1978.

Hegel, G. W. F. *On Art, Religion, Philosophy*, Harper Torsh Books, N.Y., 1990.

Kofka, K. *Principles of Gestalt Psychology*, Harbinger Books, N.Y., 1963.

Lukacs, G. *Estetik*, çev.: Ahmet Cemal, Payel Yay., İstanbul, 1978.

Nervi, P. L., *Aesthetics and Technology In Buildings*, Harvard University, U.S.A., 1965.

Read H., *Sanatın Anlamı*, çev.: G. İnal, N. Asgari, İş Bankası Yay., 1974.

Steinberg, L., *Other Criteria*, Oxford University Press, N.Y., 1972.

Smith, F. P., *The Aesthetic Dimension*, George Godwin L.T., 1979.

Scruton, R., *The Aesthetic of Architecture*, Methuen Co. Ltd., London, 1979.

Sözen, M., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İş Bankası Yay., 1975.

Schneider, M., *Information Über Gestalt*, Bertelsmann Fachverlag, Düsseldorf, 1974.

Ungers, O. M., *Die Thematisirung der Architektur*, D.V.A., Stuttgart, 1983.

Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegrifte*, Schabe Co., Basel, 1976.

Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, W.W. Norton Comp., U.S.A., 1971.

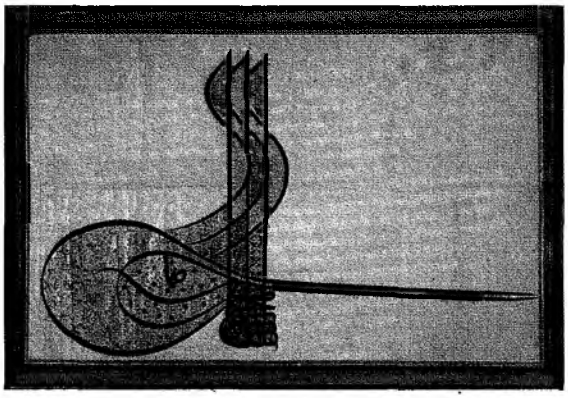
Watkin, D., *Morality and Architecture*, Oxford University Press, 1977.

Ziss, A., *Estetik*, çev.: Saban Y., De Yay., İstanbul, 1984.

OSMANLI MİMARÎSİNDE VE SANATINDA SULTANLARIN ESTETİK ROLLERİ

PROF. DR. NUSRET ÇAM
ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

Türk tarihi öteden beri hep savaşlar, sultanlar ve üst seviyeli idareciler tarihi olarak yazılmış ve böyle de okutulagelmiştir. Hatta bu savaşların kazanılmasına ya da kaybedilmesine sebep olan teknolojik, ekonomik, entellektüel, moral durumlar, organizasyonlar ve sebepler üzerinde de durulmaz. Böyle bir tarih yazıcılığı ne yazık ki bugün de devam edip gelmektedir. İster Türkiye'de, ister Batı'da olsun, uzak ve yakın Türk tarihi dikkate alındığında Türk deyince akla ilk gelen imaj dâima "alp tipi"dir. Fakat biraz düşünen herkes bilir ki, değil bir devletin kurulup uzun müddet yaşaması, bir savaşın kazanılmasının bile entellektüel, kültürel ve medenî bir yönü vardır. Nitekim gül koklayan Fatih, bir portre yapan prens tabloları, IV. Murad'ın ve III. Selim'in besteleri, II. Mahmud'un hat örnekleri, başta Fâtih olmak üzere pekçok sultanın şiirleri, II. Abdülhamid'in ahşap eserleri ve daha başka sanatkâr padişahların sanat eserleri aslında bu insanların bir sanat ve ruh dünyalarının olduğunu ihsas ettirmektedir. Ne yazık ki, ne eski, ne de yeni tarihçiler, bu durumu, sultanların, yaptırmış oldukları kendi eserleri ve imparatorluk çapında meydana getirilen yüksek sanat konusundaki rolü açısından ele almışlardır. Kısacası, kılıç tutan "alp tipi hakan"ın, aynı zamanda bir sanat adamı olarak kalem tutabileceğini veya eserlerin meydana getirilmesinde estetik açıdan da belirleyici olabileceğini ele alıp pek incelemiş değiliz.



Böyle bir konunun irdelenmesi, işverenlerin estetik seviyeleri ve sanat eserlerinin meydana getiriliş mekanizması ile süreci hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayacağı gibi, Türk sanatının halk sanatı mı, yoksa devlet sanatı mı olduğu şeklindeki tartışmalara ışık tutmak açısından da önemlidir...

Bu konunun bütün yönleri ile gün ışığına çıkabilmesi için başvurulacak kaynaklar inşaat defterleri, emirnameler, vakfiyeler, vasiyetnameler, günlükler, şer'i mahkeme sicilleri, tarih kitapları ve plân türünden diğer arşiv vesikalarıdır. Ne yazık ki arşiv vesikalarında konumuzla ilgili bilgiler çok azdır. Türk devletlerinde olduğu gibi Osmanlılardaki merkeziyetçi yapının, devlet adamı anlayışının, herşeyin devletten beklenmesi geleneğinin, devlet adamlarının kendilerini sanatın ve sanatçıların hâmisi olarak görme mecburiyetleri yüzünden asıl işverenler dâima sultanlar, şehzadeler, vezirler ve vâliler olmuştur.

Osmanlı sultanlarının, yaptırdıkları eserlerdeki estetik rollerinin bilinmesi için şu konuların aydınlığa kavuşturulması gerekmektedir:

1- OSMANLI SULTANLARININ ESTETİK SEVİYELERİ

Tarihe baktığımızda Göktürk prensi Yuluğ Tigin'den Türkiye Selçuklu Sultanı II. Süleyman Şah'a, İzzeddin Kılıçarslan'a Timurlu Baysungur'dan İbrahim

Sultan'a, Çağatay Şehzadesi Muhammed Haydar Duğlat'a ve Safevi hükümdarı Tahmasp'a kadar pekçok Türk hakanının, başta şiir olmak üzere sanatın daha birçok alanı ile ilgilendiğini bilmekteyiz.[1] Zâten şiirle uğraşmayan Türk pâdişahı yok gibidir. Bunların şiirlerinin büyük bir kısmı da duygu yüklü aşk şiirleridir.

Osmanlı saray geleneğine göre şehzâdelere çok iyi bir eğitim verildiği, bunun da başında askerlik ve din eğitimi yanında tarih ve sanat eğitiminin geldiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple hemen hemen bütün Osmanlı sultanları bir sanat dalında temâyüz etmiştir. Bunlar arasında güzel sanatlarda üstad mertebesine erişenler de vardır. Mesela; Fatih'e atfedilen bir defter,[2] onun delikanlılık çağlarında resimle meşgul olduğunu göstermektedir. II. Bayezid meşhur hattat Şeyh Hamidullah'tan hat dersi almıştı.[3] Yavuz'un, Çaldıran Savaşı'nın resmini yapıp Venedik Cumhuriyeti'ne gönderecek kadar iyi bir ressam olduğu rivâyet edilir.[4] Kanuni, gençliğinde hüsnühat ile uğraşmıştı ve ta'lik yazıda mâhirdi.[5] Hat sanatını Hâfız Osman'dan öğrenen ve onun mürekkep hokkasını tutan Sultan III. Ahmed Üsküdar'da yaptırdığı çeşmenin yazılarını bizzat kendisi yazmış ve Eyüp Sultan'da asılı bulunan levhasına Mekke ve Medine'nin resimlerini yapmıştı.[6] I. Mahmud boş zamanlarında yaptığı kuyumculuk işlerini satarak sembolik anlamda para kazanıyordu. Sultan Abdülaziz'in ve Halife Abdülmecid'in yağlıboya resimde pek meşhur oldukları herkesin malumudur. Sultan V. Murad'ın en çok merak ettiği meslek mimarlıktı. Yanındakilere çok defa "ben Osmanlı hânedanına bağlı olmasaydım mutlaka mimar olurdum" derdi. Ona resim dersleri için de ayrı öğretmenler tutulmuştu.[7] II. Abdülhamid'in en fazla ilgilendiği sanat, marangozluk ve oymacılıktı. Bu merak pek ileri gitmiş, kendine mahsus bir imalathane bile vücuda getirmişti. Dolmabahçe Vâlide Câmii'nde Abdülhamid'in kendi el yapısı çekmece, dolap ve mahfili var. Yıldız Câmii'nin mahfili ile Beylerbeyi Sarayı'ndaki bazı sandalyeler de O'nun eseridir. Hatta O, bu iş için sarayda bir de atölye kurdurmuştu.[8] Yine II. Abdülhamid, Batı sanatlarına da hayrandı ve bu sebeple kendisi için yapılan sarayın özel tiyatrosunda tiyatrolar, operetler sahneleniyor ve bunları saray mensuplarıyla birlikte seyrediyordu. Yine, başta II. Murad, IV. Murad ve III. Selim olmak üzere birçok Osmanlı sultanı bestekâr idi. Hele bu sonuncusu Türk mûsikisi sahasında makam icad edecek kadar büyük bir deha olduğu sanatla biraz meşgul olan herkes tarafından bilinmektedir.

Mustafa Rakım Efendi'den hat dersleri almış olan Sultan II. Mahmut'un hattı

Bütün bu örnekler bize, özellikle gençlerimizin zihninde mevcut olan sert mizaçlı, eli kılıçlı Osmanlı padişah imajının yanında, sanatkâr padişah imajının da yerinin alması gerektiğini göstermektedir. Böylece yalnız Sultanahmetlere, Selimiyelere, Bursa Yeşil Câmilerine değil, Türk medeniyetine ruh veren etmenlerin de neler olduğu daha iyi anlaşılmış olacaktır.

2- SULTANLARIN, ESER YAPTIRMA BAKIMINDAN SANATA KATKILARI

Her insan gibi, her devlet ve saltanat da ölümsüz olmak arzusundadır. Bunun için de devlet adamları kendilerinin ve saltanatlarının isimlerinin bâki kalması için kalıcı eserler yaptırmak istemişlerdir. Bunun için en iyi araç ise mimari anıtlardır. Mimari anıtların kalıcı, fonksiyonel ve devamlı gözler önünde olması sebebiyle onların, dâima prestij eserler olarak telakki edilmesine sebep olmuştur. Elbette İslâm toplumunda bu eserlerin yapılmasında sevap kazanmak ve toplumun ihtiyaçlarını karşılamak belki de birinci etmendi, ama yaptırılan eserler sâyesinde yaptıran kimselerin ölümsüzlüğü arzu etmelerinin ve devletin haşmetini gözler önüne sermek istemenin de aynı ölçüde bir gerçek olduğuna hiç şüphe yoktur. Bu hususta, Timur'un:

"Eğer var ise bizim haşmetimizden bir şüpheniz,
geride bıraktığımız eserlerimize bir bakınız"

şeklindeki sözü[9] diğer sanatsever sultanların ruh hâlini de yansıtması bakımından önemlidir.

Nitekim Büyük Selçuklu veziri Nizamülmülk, sultanın isminin ebedî kalması için yapacağı işler arasında kanallar, köprüler yapmayı, hisarlar, yeni şehirler, yüksek

binalar, güzel yerleşim merkezleri kurmayı, ribatlar ve medreseler inşa etmeyi de saymaktadır.[10]

Elimizdeki bilgiler, sultanların, yaptırdıkları eserlere katkılarının yalnızca maddî kaynak sağlamaktan ibâret olmaması yanında, onların estetik çehrelerinin belirlenmesinde hiçbir müdahalelerinin olmadığını düşünmenin yanlış olduğunu göstermektedir. Zira, herşeyden önce bu sultanlar kendilerini yeryüzünün mutlak hâkimi ve Allah adına mülkün mutlak sâhibi olarak görmektedir. Bu sebeple mimarların ve sanatçıların sanatlarına itimat etmekte ve hürmet göstermekte iseler de, bu eserlerin estetik çehrelerinin, hiç olmazsa ana hatlarıyla belirlenmesinde sultanların söz sahibi olduğunu görmekteyiz. Konu ile ilgili bazı örnekleri şöylece sıralayabiliriz:

Evliya Çelebi'den öğrendiğimize göre, Fatih, Tokat'ın fethini haber alır almaz bu olayın hatırasını ebedileştirmek için *"tiz şurada bir İrem bağına benzer bir bahçe yapın ve adına Tokat Bahçesi deyin. Avlanan hayvanların muhafazası için etrafına Tokat suruna benzer bir çit çekin"* demiştir. Osmanlı sultanı I. Ahmed zamanına kadar Kâbe'nin örtüsü Mısır'dan gönderildiği halde, "sanatın inceliğinde Mısır'lıların, işin kolayına kaçtıklarından", bu örtünün İstanbul tezgâhlarında özenle işleterek Kâbe'ye göndermişti.

Resim yapan bir şehzade.

Şeyh Hamidullah da önceleri tıpkı Yakut-ı Musta'sımî (XIII. asır) gibi yazarken hat dalında öğrencisi olan II. Bayezid'in arzusuyla bir yazı çilesine girmiştir. Bu sayededir ki Şeyh Hamidullah, yazıda kendi şahsiyetini ve tarzını bulmuştur. İstanbul Bayezid Câmii'nin yazıları böyle bir yönlendirmenin ve gelişmenin eseridir.

Sanatsever idareciler, mimari eserlerin estetik görünüşünde olduğu kadar sağlamlığında da önemli rolü bulunan malzemenin en iyisini kullanmak konusunda da hiçbir fedakârlıktan kaçınmıyorlardı. Bunun en iyi örneği İstanbul Süleymaniye Câmii ve İmareti'nin yapımı sırasında malzemenin seçimi konusunda gösterilen hassasiyettir. Öyle ki padişah, imparatorluğun dört bir tarafına ferman göndererek, mahallî idarecilerden, çevrelerinde bulunan işe yarar malzemeleri İstanbul'a göndermelerini istemişti.[11] Yavuz ise Mısır seferi sırasında görüp beğendiği Kansu Gavri Külliyesi'ne benzer bir külliye yaptırmaya karar vererek oradan renkli mermer kaplamalar getirtmiş ise de sonradan bu isteğinden vazgeçerek İstanbul'da kendi adıyla bilinen câmii, babasının Edirne'deki câmiine benzer plânda yaptırtmıştı.[12] Aynı anlayış vezirler ve diğer devlet yöneticileri için de geçerliydi. Mesela Çoban Mustafa Paşa, Kahire'de bulunduğu sırada görüp çok beğendiği mermerleri Gebze'ye getirterek kendi adıyla bilinen külliyede kullanmıştır.

Bu örnekler, işveren devlet adamlarının, eserlerin görkemli olmasını, yalnızca halkın ibâdet ihtiyacını karşılamak ve böylece sevap kazanmak için değil, siyasî kudretlerinin gücünü göstermek, şahsî estetik anlayışlarını, sanatçı yönlerini ve dünya görüşlerini de ortaya koymak arzusu ile hareket etiklerini göstermektedir. Üstelik, yukarıda çok sayıda örneklerle izah ettiğimiz gibi, iyi bir sanat hâmisi olan Türk sultanları ve şehzâdeleri, belli bir sanat eğitimi almış kimselerdi. Böyle olunca, onların bu eserlerin ne tarzda yapılacağı hakkında talimat vermelerini beklemek herhalde yanlış olmasa gerekir.

Aslında, bir sanat eserini yaptıran kimse, hiçbir sanat ve estetik formasyonununa sahip olmasa ve sipariş ettikleri eserleri tamamen mimarın ya da ustanın zevkine bırakmış olsa bile, yaptırdığı eserle sanata ve estetiğe önemli katkılarda bulunmuş olmaktadır. Zira bu eserler sayesinde sanatkâr, sanatını icra edebilme, hünerini gösterebilme imkânına kavuştuğu gibi, sonradan başkaları tarafından yaptırılacak eserlere de ilham kaynağı olmaktadır.

3- SULTANLARIN SANAT ESERLERİNİN ŞEKLİNİ BİZZAT BELİRLEMELERİ VE ESER VERMELERİ BAKIMINDAN SANATA KATKILARI

İstisnasız bütün Türk devletlerinde en büyük işveren konumunda olan devlet adamlarının, yaptırdıkları eserlerin yalnızca masraflarını karşılamakla kalmayıp, mimarî eserlerin planlarını bizzat çizdikleri, yazılarını yazdıkları da oluyordu. Böylece onların delikanlılık çağlarında gördükleri sanat eğitiminin, yalnızca genel sanat kültürünü arttırmak ve el becerisini geliştirmek için yapılmış sıradan bir eğitim olmayıp, ileride devlet adamı sıfatıyla yapacakları imar faaliyetlerinde ve sanatın himâyesinde işlerine yarayacak ciddî bir eğitim olduğu da ortaya çıkmış olmaktadır.

Planını Fatih'in çizdiği Rumelihisarı

Bunun, Türk tarihinde pekçok örnekleri bulunmakta olup Konya şehir surlarının ve Beyşehir Kubadabad Sarayı'nın plânının bizzat Selçuklu sultanı Alaeddin Keykubad tarafından çizilmesi en çok bilinen örnektir.[13] Diğer bir örnek de Artuklu Sultanı Melik Sâlih Mahmud'un, Diyarbakır Yedi Kardeş Burcu'nun plânını çizmesidir.[14]

Osmanlı mimarlık tarihinde de bunlara benzer örnekler mevcuttur. Mesela, Rumelihisarı'nın plânını Fatih çizmiş, mimarlığını ise Muslihiddin Ağa yapmıştır. Fatih'in hem asker, hem de gençlik yıllarında resim çalışmış olması,[15] böyle bir işin gayet tabii olduğunu ortaya koymaktadır. Fakat Fatih'in yaptırdığı diğer eserlerde onun estetik katkısının mâhiyetini bildiren bilgilere rastlamamaktayız.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Türk sultanları, esâsen hem asker olarak yetiştirilmeleri, hem de ordunun sevk ve idâresi doğrudan doğruya kendilerinde olması sebebiyle askerî yapılarda mutlak söz sahibidirler. Yine kendi ikâmet edecekleri sarayların plânının ve estetiğinin belirlenmesinde de elbette mutlak söz sahibi kimselerdir.

4- YAPILAN ESERLERİ KONTROL VE BUNLARA MÜDAHALE ETMELERİ AÇISINDAN İŞVERENLERİN SANATA KATKILARI

İşverenler kimi zaman da, yaptıracakları eserlerin mimarlar tarafından hazırlanan plan ve projelerini inceleyip bunlar üzerinde görüş beyan etmek, gerekli müdahalelerde bulunmak suretiyle yapının estetiğini belirlemektedirler.

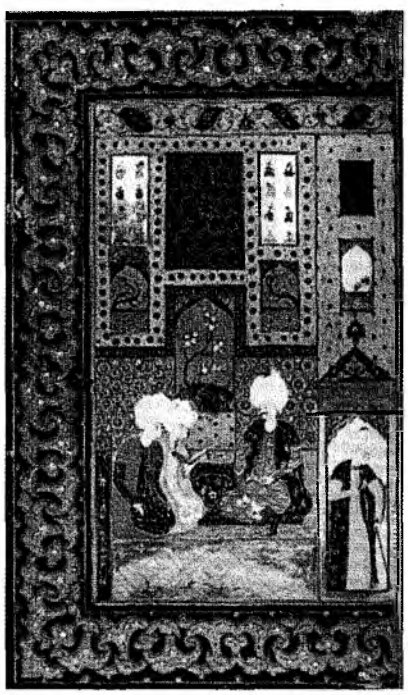
Osmanlı sultanlarının, yaptıracakları eserlerin şekline önceden, veya inşaat sırasında müdahalede bulunduklarını biliyoruz. Mesela, II. Murad, oğlu Alaüddin Ali'nin yanına gömülmesini, ama mezarının ona çok yakın olmamasını vasiyet etmiştir. Yine O, bu vasiyetinde cesedini sünnet gereğince doğrudan doğruya toprağa verilmesini, türbe binasının dört duvar olmasını, üzerine yağmur yağması için üstünün açık kalmasını, fakat hafızların Kur'an okuması için çevresinin kapalı olmasını istemektedir.[16] Böylece Sultan II. Murad, kendisi için yapılacak türbenin mimarisini belli bir ölçüde belirlemiş olmaktadır.

Şeyh Hamidullah da önceleri tıpkı Yakut-ı Musta'sımî (XIII. yüzyıl) gibi yazarken, hat dalında öğrencisi olan II. Bayezid'in arzusuyla bir yazı çilesine girmiştir.[17]

Kanunî için yapılan eserlerin plan ve projesinin padişaha önceden gösterilip onun onayının alındığına dâir pekçok kayıt bulunmaktadır. Bunlardan birkaç tanesi

şöyledir: *"Kânunî Sultan Süleyman birgün Mimar Sinan'ı huzuruna çağırarak ecdadının câmileriyle kıyas kabul etmeyecek derecede muhteşem bir câmi inşasını emretti. Mimar Sinan, binanın resmini padişaha arzettiği zaman memnuniyetle kabul edildi"*. Ecdadının câmileriyle kıyas kabul etmeyecek derecede muhteşem bir câmi inşasını istemek suretiyle Kanunî,[18] yaptıracağı câmiin genel esaslarını daha işin başında belirlemiş olmaktadır. Sinan, projesini ona göre yapmak durumundadır. Daha sonra binanın projeleri hazırlanmakta ve sultan, yani işveren beğendikten sonra işe başlanılmaktadır. Burada Kanunî'nin güzel sanatların kuyumculuk ve şiir gibi güzel sanatlarda çok muvaffak bir sanatkâr olduğunu bilmemiz karşısında, onun, yaptıracağı eseri hakkında Mimar Sinan'la görüş alışverişinde bulunduğunu, hatta ona talimatlar verdiğini rahatlıkla düşünebiliriz. Bu müdahalenin teknik değil, tamamıyla tezyin ve tefriş gibi estetik konularda olduğunu şehir mimarlarının işleyişinden öğrenmekteyiz.

Edirne kadısına gönderilmiş olan bir hükümden, padişahın, bir eserin projesini kısmen iptal ettiğini öğrenmekteyiz. Mustafa Paşa Köprüsü yakınlarında yapılacak yeni mescide âit İstanbul'dan gönderilen 'kârname'de her ne kadar iki adet minâre resmedilmiş ise de, sonunda verilen karar gereğince mescidin bir minâreli olarak inşası emredilmiştir.[19]



Kütüphanesinde Sultan II. Selim (Divan-ı Selim'den)

II. Selim'in Mimar Sinan'a gönderdiği 1572 tarihli bir fermanı işverenin, yaptırdığı eser üzerindeki bu estetik müdahalenin ne ölçüde olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu emir şöyledir:

"Edirne'de yapılması emrim olan yüce câmie lâzım olan yazılar için Kâtip Molla Hasan'ı istemişsin. Şimdi adı geçen kişi, söylenilen iş için atanıp gönderilmiştir. Varıp ulaşdıkta, câmide yazılması lâzım olan yerleri çini ile yazılacaklar ve sâde yazı ile yazılacaklar olmak üzere gösterip uygun ve yakışır gördüğün gibi yazdırasın." Yine aynı tarihli bir fermanda şöyle denilmektedir: "Ana kemerlerin dördünün kilitlenip, dördünün kilitlenmek üzere olduğunu bildirip şahnişi, kubbesi ve duvarlarının süslü yapılması mı buyurulur, yoksa sade mi olur diye yüce emrimi dilemişsin. İmdi kesinlikle pencerelerine dek çini olup, pencerelerin üstüne Fâtiha sûresi çini ile yazılmalıdır".[20]

Esâsen, Osmanlı devlet teşkilatında, mimarbaşı veya hassa mimarlarından birisi tarafından hazırlanan resimler, padişahın tasvibi alındıktan sonra Divan-ı Hümayün'da tetkik edildikten sonra uygun görülenler bir hükümle Hassa mimarbaşıya bildiriliyordu.[21] İnşaat ancak bundan sonra başlıyordu. Bu husus, Osmanlı adem-i merkeziyetçi yönetim anlayışının mimarideki yansımasından başka birşey değildir. Bu uygulamanın bir örneğini II. Selim zamanında Topkapı Sarayı'nda Matbah-ı Amire ardındaki 7-8 arşın ebadında bir oda inşaatında görmekteyiz. Böyle bir odanın yaptırılacağı mimarbaşına bildirilince, Mimar Sinan *"odanın resmini idüp"* Saray Ağası vâsıtasıyle pâdişaha takdim etmiş ve II. Selim resmi beğendiğinden derhal inşaata başlanması için Divan'dan Sermi'marân-ı Hassa'ya hüküm yazılmıştı. Bu müdahele bazen, Kanunî'nin, Topkapı Sarayı bünyesinde su sıkıntısı çekilmesi sebebiyle üç hamamdan başka hamamın yapılmasına müsaade etmemesi şeklinde tezâhür ediyordu.[22]

Padişahların, yaptıracakları eserler hakkında mimarlarla istişarede bulunduklarını gösteren en iyi delillerden bir tanesi de İstanbul'a su getirilmesi hususunda Süleyman Han'ın, *"her sanatın üstadı ve her bî-sütunun Ferhad'ı vardır. Bu işi mi'mar ile müşavere lâzımdır"* şeklindeki sözüdür. Konunun suyun İstanbul'a getirilmesi olması sebebiyle burada istişare edilecek asıl husus daha ziyade teknik olmakla birlikte, devrin padişahının *"her sanatın üstadı var, işi onunla müşâvere etmek lâzımdır"* şeklindeki sözü, bir zihniyeti ve tatbikatı dile getirmesi bakımından mühimdir.[23]

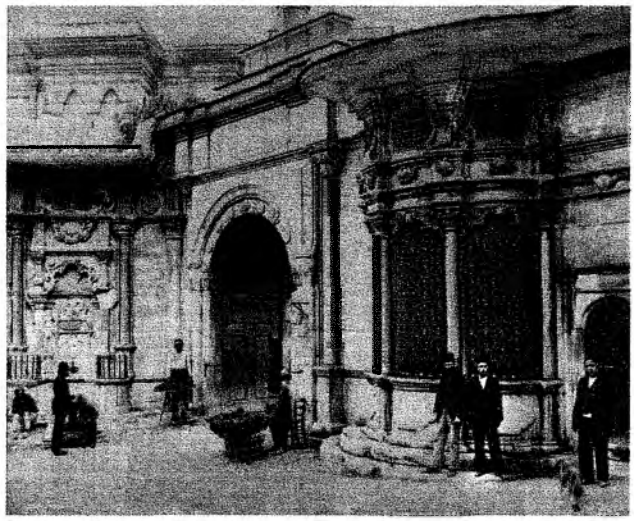
Osmanlılarda, yapılacak eserlerin önceden maketinin hazırlanması,[24] ustaların yapacakları işin nasıl oldu-

ğunu gözleriyle görmesi kadar, işverenin de yapılacak eserin nihaî şekli hakkında fikir sahibi olmasını, onun hakkında görüş beyan etmesini ve gerekirse lüzumlu tadilatları yapmasını amaçladığı anlaşılmaktadır.

Aslında işverenin, yaptıracağı eser üzerindeki estetik tasarrufu daha yer seçimi ve kendi hırsını ifade etmesini istemesi ile başlamaktadır. Bu hususta Sai Çelebi'nin Edirne Selimiye Câmii hakkındaki şu notu çok dikkat çekicidir:[25]

"Sultan II. Selim Han Edirne şehrine çok büyük sevgileri olduğu için oraya bir câmi binasına emr-i hümayunları oldu ki yeryüzünde misâli olmaya. Bu hakir (Sinan) dahi Edirne içinde halkın seyreyleceği büyüklükte bir resim (resm-i âli) yaptı."

Yer seçimi konusunda işverenin nasıl müdahalede bulunduğunun en teferruatlı örneğini Sultanahmet Câmii'nin yapımı sırasında görmekteyiz. Risale-i Mi'mariyye'de anlatıldığına göre Sultan I. Ahmed, İstanbul'da yaptıracağı câmi için kendisine arzedilen yerlerin hiçbirini beğenmemiş, kendisine teklif edilen Rüstem Paşa sarayının yeri için şu mütalaada bulunmuştur:



Barok mimarinin özelliklerini yansıtan Nuruosmaniye Camii'nin Kapalı Çarşı tarafındaki kapısı ve sebili.

"Gerçekten o güzel yer, öteki ulu câmilerin yerlerinde aranan yükseklikte ve havadardır. Ve o yükseklikte olan büyük selâtin câmilerine eştir, belki de padişahın sarayına yakınlığı ve padişahın oturduğu sarayda, yaslanarak görebileceği bir yerde olması yönünden daha şerefli ve üstündür. Lâkin o yerde mahalleler ve evler biribirine girmiş durumdadır. Bundan dolayı câmi yapılırken kullanılacak gereçler gelip dökülünce oraları darlaşır ve sokaklardan geçmek imkânsız olur. Eğer yol açmak için evler yıkılırsa bir mescit yapmakla nice gönül yıkılmış olur".[26] Bundan dolayı buradan da vazgeçilmiştir.

Nuruosmaniye Câmii'nin yapılışı ile ilgili olarak yerli ve yabancı kaynaklar tarafından anlatılan bilgiler hem konumuz, hem de Türk mimarlık tarihi açısından fevkalade önemlidir. Câmiin inşaat kâtibi Ahmed Efendi, "Tarih-i Câmi-i Nuruosmanî" isimli risalesinde eserin yapılışını şöyle anlatmaktadır:

"(Sultan) selâtin câmileri gibi büyük bir mabet inşa ettirmeyi irad etti. (Mimar) Efendi dahi huzura vardıkta 'câmii resmedip tez getir' diye emir verdi. Bunun üzerine mimar, derhal çar-dıvar (dört cepheyi gösteren) bir resim ettirip getirdi. Bu resim üzerine yapılan tartışmalardan sonra mücessem-i tersim (maketini) emr ve ferman olunmuştur. Bunun üzerine mimar, Pâdişahın hararetle beğendiği tarzda tek kubbeli, içinde sütun sıkleti bulunmayan, katlarını, mahfillerini, içini ve dışını günümüzdeki şekli ne ise, aynen (ölçekli olarak), bir büyük levha üzerinde gösteren resm-i cesimini (maketini) yaptı. Bu maket padişahın görüşüne sunulduğunda pâdişah tarafından çok kabul gördü. Padişah zaman zaman sabah namazından hemen sonra gelip akşam ameleler işi bıraktıktan sonra inşaattan ayrılıyordu. Ekseri kış günlerinde câmie gelerek inşaatın içini, dışını, yukarısını, aşağısını inceleyerek mimardan bilgi alıyordu. Hatta bu inşaatı zaman zaman gezmeye geldiğinde istirahat etmesi için câmiin yanında kendisi için küçük bir bina satın alınıp tamir edilerek sultanın kullanabileceği bir duruma getirilmişti. Padişahın fermanı üzerine mihrabın iki tarafına Lafza-i celâle ile Pâk-i Muhammed'in ismi yazılmıştır."[27]

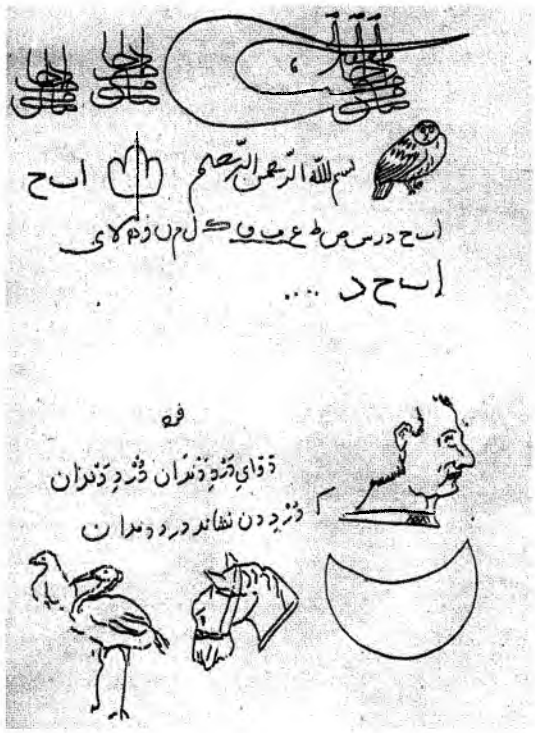
1789'da yazdığı kitabında Toderini câmiin projesinin hazırlanması hakkında çok ilgi çekici bilgiler vermektedir. Bu câmiin yapılışını oldukça etraflı veren Kâtib Ahmed Efendi'de bulunmayan bu bilgiye göre:

"Nuruosmaniye Câmii, resimden anlayan ve güzel mimarî zevkine sâhip olan Sultan Mahmud tarafından inşa edilmiştir. Mahmud, İtalya'dan, İngiltere'den, Fransa'dan bu türdeki en meşhur binaların resimlerini ve modellerini getirtmiş ve bir câmi plânı yaptırtmıştır. Bu plân ulemaya gösterilmiştir. Ulema, bu câmiin plânının câmiden daha çok bir Hıristiyan mâbedine benzediği hükmüne varmışlar ve sultana halkın hoşnutsuzluğunu uyandırmamak ve bir ayaklanmayı önlemek

için câmie daha İslâmî bir şekil vermesini tavsiye etmişlerdir. Kendisini müftünün tavsiyelerine kulak vermeye mecbur hisseden Sultan I. Mahmud, hem Avrupa, hem de Türk tarzını birleştiren bir plân yaptı."[28]

Câmiin inşaat kâtibi Ahmed Efendi tarafından zikredilmeyen Toderini'nin bu ifâdelerine göre, bir eserin yapılması sırasında sultanın, yani işverenin kendi zevkleri ve dünya görüşü yanında halkın dünya görüşünü ve zevklerini de dikkate aldığını, ya da en azından kendisini buna mecbur hissettiğini öğreniyoruz. Gerçekten de Sultan I. Mahmud, iyi bir hattat olduğu kadar, Batıya açılma eğiliminde olan bir padişahtı. Bu sebeple O'nun, bu özelliği ile Avrupa barok üslubunu değişik bir zevkle ilk defa Türk mimarisine tatbik etmesi arasında paralelliği görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Bilindiği gibi bu câmi Türkiye'de Türk barok üslubuyla yapılmış âbidevî ilk eserdir ve mimarîde çığır açmıştır. Az önce verdiğimiz kaynaklar I. Mahmud'un, kendi yaptırdığı böyle bir eserle her safhada yakından ilgilendiğini, bir bakıma onun estetik teorisyeni olduğunu göstermektedir.

Nuruosmaniye Câmii kadar olmasa bile Aksaray'da kendi adıyla bilinen câmii yaptıran Pertevniyal Vâlide Sultan'ın da eserin estetik şekillenmesinde mühim rolü olmuştur. Vâlide Sultan, Başkalfa Hüseyin Bey'e kubbenin sağlam ve diğer kısımların Ortaköy Câmii sitilinde ve o büyüklükte olmasını istemiştir. Başkalfa, Vâlide Sultan'a yazdığı mektuplarda daima onu memnun etmenin imkânını aramış ve câmiin plânlarını göstermişti.



Fatih'e atfedilen resim defterinden bir sayfa. (A. S. Ünver'den)

Devlet adamlarının, mimari estetiği nasıl belirlediğine dâir güzel bir örnek de yakın tarihimizden verilebilir. Atatürk, Ankara'da yaptırdığı Türkocağı binası ile çok yakından ilgilenmiş, birçok proje arasından, yeni Türk devletinin tarih ve kültür anlayışını yansıtan Mimar Hikmet Bey'inkini seçmiştir. Atatürk bununla da kalmayıp binanın bünyesinde yer alacak olan Türk odası için Mimar Hikmet Koyunoğlu'na şu talimatı vermiştir: *"Bu oda eski Ankara evlerinin bezemeli odalarından ilhamla yapılmalıdır. Fakat benim istediğim onların taklidi değildir. Sen o evlere git etütler yap. Renk ve desen itibarıyla bu oda tam bir Ankara Türk odası olsun."* Böylece bu oda Atatürk'ün talimatına uygun şekilde yapılmıştır.[29]

5- SULTANLARIN SANATÇILARI TEŞKİLATLANDIRMALARI VE HİMÂYE ETMELERİ SURETİYLE SANATA KATKILARI

Bilindiği gibi, sanatkârların teşvik edilmesi ve teşkilatlandırılmaları sanatın gelişmesi bakımından büyük önem arzeder. Herşeyden önce eski devirlerde bütün dünyada olduğu gibi, sanat eserlerinin en büyük müşterisi başta sultanlar olmak üzere yüksek seviyeli devlet adamları idi. Bunların, şahıslarının ve saltanatlarının prestiji icabı gösterişli giyim kuşama ve günlük kullanım araçlarına ihtiyaçları vardı. Ayrıca, başka devlet büyüklerine hediye olarak gönderilmek üzere hazır bulundurulması icap eden sanat değeri yüksek giyim ve kullanım eşyalarına, kitaplara da ihtiyaç vardı. Bu sebeple devletin ihtiyaç duyduğu bu işleri yapan kimselerin devamlı surette emre hazır vaziyette bulundurulmaları gerekirdi. Diğer taraftan, kendi topraklarında veya başka yerlerde başarılı eserler ortaya koyan sanatkârların rakip devletlerin eline geçmemesi için de saraylarda böyle "hiref" teşkilatlarına ihtiyaç bulunmaktaydı.

Bütün Türk dünyasında sanatkârların, devletin prestiji bakımından arzettiği önem sebebiyle sanatçılar, savaşların en önemli ganimetleri arasında sayılıyordu. Bu sebeple, zafer elde eden bir kimse hemen o ülkede ne ka-

dar büyük sanatkâr varsa kendi başkentine götürüyordu. Mesela, Timur başkentini dünyanın en asil ve en mükemmel şehri yapmak için girdiği her yerdeki en iyi ve en faydalı adamları toplar, en usta sanatkârları Semerkand'a gönderirdi. O, Türkiye'den tüfekçiler ile diğer sanatlarda, kuyumculukta, mimarlıkta hünerli olan adamları buraya getirmişti. O, Şam'ı alınca da aynı şeyi yapmış, Şam'ın hünerli sanatkârlarından birçokları toplanarak Timur tarafından Semerkand'a götürülmüşlerdi.[30]

Bunun diğer bir örneği de Osmanlı padişahı I. Selim'dir. Çaldıran Zaferi'nden sonra başta Bediüzzaman Mirza olmak üzere İranlı ustaları İstanbul'a nakletmiştir.[31] Siyasî alanda son derecede hırslı oldukları kadar sanattan da anlayan ve sanatı seven bu hükümdarlar, bu haraketleriyle rakiplerinin sanat gücünü zayıflattıklarını düşünüyorlardı. Nitekim, Osmanlı tarihçisi Şükrü Bitlisî, *"Sultan Selim Tebriz'de ne kadar sanat ve hüner sahibi, hoca, tüccar ve zengin varsa İstanbul'a sürdürdü"* dedikten sonra *"böylece Anadolu'nun, Acem sanatına ihtiyaç göstermemesini sağladı"* demek suretiyle bu zihniyeti çok açık bir şekilde dile getirmektedir.[32] Saray sanatçıları, sultanların gözünde öyle değerli idi ki Çaldıran Savaşı sırasında Şah İsmail, Yavuz'un eline geçmemesi için meşhur ressam Bihzad ile hattat Nişaburlu Şah Mahmud'u bir mağaraya gizlemiştir.[33]

Saraylarda mimarlık teşkilatlarına ihtiyaç daha da büyüktü. Zira sulh zamanlarında kale, sur, ribat gibi stratejik binalarla câmi, medrese, hastahane, imâret gibi prestiji yüksek anıtlar inşa etmek gerekiyordu. Ayrıca savaş sonrasında ise başta kale, sur, köprü, ribat gibi askerî mâhiyetteki binalar olmak üzere yıkılan yapıların derhal onarılması icap ediyordu. Bu gibi durumlarda dışarıda perakende çalışan ustaları bulup, toplayıp istihdam etmek çok büyük zaman alacaktı. Bu sebeple hiç olmazsa böyle bir maksat için sarayda devamlı görev yapan bir mimar teşkilatının bulunması gâyet tabiidir. Bu durum Türk hükümdarlarını, daha Göktürkler'den beri saray bünyesinde bir mimarlık teşkilatı kurmaya sevketmiştir. Mesela Bahaeddin Ögel, eski Türklerde saray görevlilerini sayarken 13. sırada sanatkârları da zikretmektedir. Ona göre Göktürk çağında iki sanatkâr grubunun varlığından haberdarız. "Bark itgüçiler", taştan ev yapıp süsleyenlerdi. "Bediz taş itgüçiler" ise taşları işleyen, yazıt yazan sanatkârlardı. Uygurlar, duvar örenlere "titigçi" derlerdi. M. Fuad Köprülü, Karahanlı hakanlarının "döşemeci başısı"nın bulunduğunu yazmaktadır.[34]

Diğer bütün Türk devletlerinde olduğu gibi Osmanlı saraylarında da bunlara benzer "Ehl-i Hiref" ve "Hassa Mimarlık" teşkilatı bulunmaktaydı. Hatta Osmanlılarda bu teşkilatın tarihi, Bursa'daki yıllara kadar geriye gitmektedir.[35] Ustaların kendi sâhalarında çalışabilmesi için Vefa civarında "Mimarbaşı Kârhanesi" denilen bir atölye[36] ve Hasbahçe tarafındaki İdmanhane yanında "Sadefkârlar Karhânesi" de vardı.[37] Osmanlı sarayında çini, halı, cilt, kuyumculuk, maden sanatlarında da buna benzer teşkilatlar mevcuttu. Dolayısıyla sarayın ve üst seviyedeki devlet yöneticilerinin ihtiyaç duyduğu işlerini karşılayan bütün sanat faaliyetleri büyük ölçüde saray bünyesinde teşkilatlanmış bulunuyordu. Daha ilk devirlerden beri Osmanlı sarayında her şehzadenin bir sanat öğretmeninin bulunması sarayda böyle bir teşkilatın varlığının ilk izleridir. Zamanla devlet büyüyüp zenginleştikçe bunun 16. yüzyılda artık bir teşkilata dönüştüğü anlaşılmaktadır. Ancak böyle saray teşkilatları sayesindedir ki Osmanlı'yı dünya sanatında söz sahibi yapan ince eserler meydana getirilebilmiş, yeni zevkler, üsluplar teknikler yaratılabilmiştir.

Buraya kadar anlattıklarımızdan şu neticeleri çıkarabiliriz: Bütün Türk devletlerinin merkeziyetçi karakteri dolayısıyle büyük masraf isteyen her türlü imar faaliyetleri ve incelikli sanat işlerinde asıl işveren, başta sultanlar olmak üzere üst seviyeli devlet adamlarıdır. İyi eğitim görmüş, sanattan anlayan, hatta sanatkâr kimseler olmak hasebiyle bu devlet adamlarının, yaptıracakları mimarî eserlerin ve sipariş edecekleri diğer sanat ürünlerinin biçimlenmesinde söz sahibi olduklarını görüyoruz. Bu durum, onların hem otoriter ve hükmetmeye alışmış ruhlarının, hem de estetik ve kültürel birikimlerinin gereği idi. Ayrıca, işveren, kendi dünya görüşünün ve estetik değerlerinin, yaptıracağı eserlerde yansımasını da istiyordu. Zaten mimarlar, ustalar ve halk da, cemiyetin ve ekonominin yapısı icabı asıl işverenler konumunda olan bu aristokrat kimselerin, bu tür müdahalelerini çok tabii görüyordu. Bu cihetle, sanat eserlerini, özellikle de mimari eserleri, işverenlerin belli ölçüde yönlendirdikleri açık bir gerçektir. Özellikle, yapılacak işin önceden projesinin hazırlanıp işverene gösterilerek görüşlerinin alınması bu estetik katkının başka mühim bir boyutudur.

Daha Göktürk ve Uygurlardan beri Türk saraylarında devamlı çalışan mimar ve sanatkârların bulunması, devlete ait yapıların büyük ölçüde merkezden yönlendiril-

diğini ortaya koymaktadır. Devlet bünyesindeki bu teşkilatların asıl görevi sarayın işini yapmak ise de, meydana getirdikleri eserlerle saray dışında çalışan sanatkârların ve halkın estetik dünyasına yeni ufuklar kazandırdığına da şüphe yoktur. Sultan seviyesinde olmayan işverenlerin mimar ve ustalarla münâsebetleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmamakla birlikte, benzeri münâsebetin onlar için de geçerli olduğunu düşünebiliriz. Aradaki tek fark, bu ikinci kimselerin estetik birikimlerinin ve sanat anlayışlarının ustalar üzerinde ne derecede yönlendirici olacağı hususudur. Yeni arşiv vesikalarının günışığına çıkarılması, konunun daha etraflı araştırılmasına imkân sağlayacaktır.

---

1 Türk sultanlarının sanat yönleriyle ilgili olarak şu eserlere bakılabilir: Sümer, F., *Eski Türklerde Şehircilik*, İstanbul, 1984, s. 9; Taneri, A., *Türk Devlet Geleneği*, Ankara, 1981, s. 70; İbn-i Bibi, *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi* (tercüme: M. Nuri Gençosman), Ankara, 1941, s. 37, 83; Lentz, T. W. - Lowry, G. D., *Timur and the Princely Vision*, Los Angeles, 1989, s. 112, 169, 311.
2 Ünver, A. S., *Fatih'in Çocukluk Defteri*, İstanbul, 1961.
3 Derman, U., *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul, 1982, Levha 2.
4 Uzunçarşılı, İ. H., *Osmanlı Tarihi*, c. 2, Ankara, 1949, s. 612.
5 Derman, U., "Kanuni Devrinde Yazı Sanatımız", *Kanuni Armağanı*, Ankara, 1970, s. 269-290.
6 Derman, U., "Sultan Üçüncü Ahmed'in Yazdırdığı Mushaf", *İş Bankası Kültür ve Sanat*, S. 1, Ankara, 1988, s. 70-74.
7 Şapolyo, E. B., *Osmanlı Sultanları Tarihi*, İstanbul, 1961, s. 414.
8 Etingü, T., "Sultan Hamid'in Mobilyası, *Hayat Tarih Mecmuası*, yıl 2, S. 3, sıra 15 (1 Nisan 1966), İstanbul, 1966, s. 78.
9 Lentz, T. W. - Lowry, G. D., *Timur and the Princely Vision*, Los Angeles, 1989, iç kapak.
10 Nizamülmülk, *Siyasetnâme*, (trc.: M. Altay Köymen), İstanbul, 1990, s. 12.
11 Barkan, Ö. L., *Süleymâniye Câmii ve İmâreti İnşaatı*, c. 1, Ankara, 1972, s. 335-350,
12 Aslanapa, O., *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986, s. 156.
13 İbn-i Bibi, *a.g.e.*, s. 91, 135.
14 Aslanapı, O., *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984, s. 300.
15 Ünver, A. S., *Fatih'in Çocukluk Defteri*, İstanbul, 1961.
16 Uzunçarşılı, İ. H., "Sultan İkinci Murad'ın Vasiyetnâmesi", *Vakıflar Dergisi*, S. 4, Ankara, 1958, s. 3.
17 Derman, U., "Kanuni Devrinde Yazı Sanatımız", *Kanuni Armağanı*, Ankara, 1970, s. 272.
18 Kanunî Süleyman, "ecdâdının câmileriyle kıyas kabul etmeyecek derecede muhteşem bir câmi inşasını" istemesi, bize, büyük peygamberlerden olan adaşı Hz. Süleyman'ın ruh hâlini hatırlatmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in bir ifâdesine göre Süleyman peygamber de Allah'tan, kendisinden sonra hiçbir kimsenin erişemeyeceği kadar mülk ve saltanat istemişti (Sa'd, 35) ve bunu Allah'ı şükretmek için istemişti. (Sa'd, 32).
19 Barkan, *a.g.e*, s. 52.
20 Ahmet Refik, *Türk Mimarları* (haz.: Zeki Sönmez), İstanbul, 1977, s. 112, 113.
21 Turan, Ş., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi* I/1, Ankara, 1963, s. 164.
22 Sai Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan* (haz.: Sadık erdem), İstanbul, 1988, s. 51.
23 Sai Çelebi, *a.g.e.*, s. 56.
24 Önge, Y., "Türk Mimarlık Sanatında Maket ve Maketçilik", *İş Bankası Kültür ve Sanat*, S. 1, 1988, s. 33.
25 Sâi Çelebi, *a.g.e.*, s. 85.
26 Gökay, O. Ş., "Risale-i Mimariyye-Mimar Mehmet Ağa- Eserleri", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara, 1976, s. 158.
27 Öngül, A., "Tarih-i Câmi-i Nuruosmanî", *Vakıflar Dergisi*, S. 24, Ankara, 1994, s. 141.
28 Yediyıldız, B., "Vakıf Müessesesinin XVIII. Asır Türk Toplumundaki Rolü", *Vakıflar Dergisi*, c. 14, Ankara, 1982, s. 4.
29 Koyunoğlu, H., "Eski Türkocakları Merkez Binasının İnşaatına Ait Anılarım", *Kültür ve Sanat*, S. 5, Ankara, 1977, s. 152.
30 Klaviyo, *Timur Devrinde Semerkand'a Seyahat* (çev.: O. Rıza Doğrul), İstanbul, 1975, s. 175.
31 Celalzâde Mustafa, *Selimname*, İstanbul, 1990, s. 383.
32 Togan, Z. V., "Topkapı Sarayında Dört Cönk", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, c. 1, İstanbul, 1953, s. 73-74.
33 Yazıksız, Necip Asım, *Kitap*, İstanbul, 1993, s. 3.
34 Başta Göktürkler olmak üzere, Selçuklu ve Timurlu saray sanatçı teşkilatları hakkında geniş bilgi için şu makalemize bakılabilir: "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri, *Vakıflar Dergisi*. c. 27, Ankara, 1994, s. 5-14.
35 Toğan, Z. V., "Londra ve Tahran'da İslâmî Yazmalar", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, c. 3, cüz 1-2 (1959-60), İstanbul, 1960, s. 160.
36 Turan, Ş., *a.g.e.*, s. 159.
37 Gökay, O., Ş., *a.g.e.*, s. 128.

KAYNAKLAR

Ahmet Refik, *Türk Mimarları* (Haz.: Zeki Sönmez), İstanbul, 1977.
Alparslan, A., "Babür'ün İcad Ettiği 'Baburî Yazısı' ve Onunla yazılmış Kur'an", *Türkiyat Mecmuası*, sayı 18 (1976), s. 161-168 ve sayı 19 (1980), s. 207-209.
Aslanapa, O., *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986.
Aslanapa, O., *Türk Sanatı*, İstanbul, 1972.
Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*, c. 4, İstanbul, 1974.
Barkan, O. L., *Süleymaniye Câmii ve İmareti İnşaatı*, c. 1, Ankara, 1972.
Celalzâde Mustafa, *Selimnâme*, İstanbul, 1990.
Çam, N., "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rolleri", *Vakıflar Dergisi*, sayı 27, Ankara, 1998, s. 5-14.
Derman, U., *"Kanuni Devrinde Yazı Sanatımız", Kanuni Armağanı*, Ankara, 1970, s. 269-290.
Derman, U., "Sultan Üçüncü Ahmed'in Yazdırdığı Mushaf", *İş Bankası Kültür ve Sanat*, sayı 1, Ankara, 1988, s. 70-74.
Derman, U., *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul, 1982.
Etingü, T., "Sultan Hamid'in Mobilyası", *Hayat Tarih Mecmuası*, yıl 2, sayı 3, sıra 15 (1 Nisan 1966), İstanbul, 1966, s. 78.
Gökay, O. Ş., "Risale-i Mimariyye-Mimar Mehmet Ağa- Eserleri", *Ord Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara, 1976.
İbn-i Bibi, *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi* (tercüme: M. Nuri Gençosman), Ankara, 1941.
Lentz, T. W. - Lowry, G. D., *Timur and the Princely Vision*, Los Angeles, 1989.
Klaviyo, *Timur Devrinde Semerkand'a Seyahat* (Çev.: Ö. Rıza Doğrul), İstanbul, 1975.
Koyunoğlu, H., "Eski Türkocakları Merkez Binasının İnşaatına Ait Anılarım", *Kültür ve Sanat*, sayı 5, Ankara, 1977.
Ögel, B., *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Ankara, 1979.
Ögel, B., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, c. 7, Ankara, 1984.
Öngül, A., "Tarih-i Câmi-i Nuruosmanî", *Vakıflar Dergisi*, sayı 24, Ankara, 1994, s. 127-146.
Sai Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan* (Haz.: Sadık Erdem), İstanbul, 1988.
Sümer, F., *Eski Türklerde Şehircilik*, İstanbul, 1984.
Taneri, A., *Türk Devlet Geleneği*, Ankara, 1981.
Toğan, Z. V., "Baysunğur", *İslâm Ansikolpedisi*. c. 2, İstanbul, 1979.
Togan, Z. V., "Topkapı Sarayında Dört Cönk", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, c. 1, İstanbul, 1953, s. 73-74.
Turan, O., *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, İstanbul, 1980.
Turan, Ş., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi* I/1, Ankara, 1963, s. 170.
Uzunçarşılı, İ. H., *Osmanlı Tarihi*, c. 2, Ankara, 1949.
Ünal, T., *Türk Siyasi Tarihi*, İstanbul, 1977.
Ünver, A. S., *Fatih'in Çocukluk Defteri*, İstanbul, 1961.
Yazıksız, Necip Asım, *Kitap*, İstanbul, 1993.
Yediyıldız, B., "Vakıf Müessesinin XVIII. Asır Türk Toplumundaki Rolü", *Vakıflar dergisi*, sayı 14, Ankara, 1982, s. 1-27.

OSMANLI MİMARİSİ

OSMANLI TÜRK MİMARİSİNE GENEL BİR BAKIŞ
ERKEN DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ
KLÂSİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ VE MİMAR SİNAN
GEÇ DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ
OSMANLI DİNÎ MİMARİSİ
OSMANLI ASKERÎ MİMARİSİ
OSMANLI SİVİL MİMARİSİ
OSMANLI COĞRAFYASINDA MİMARİ

OSMANLI TÜRK MİMARİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

OSMANLI DEVRİ TÜRK MİMARİSİ
79
OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ
102
OSMANLI MİMARİSİNDEN BİR KESİT
115
OSMANLI MİMARLIĞINDA KULLANILAN UZUNLUK ÖLÇÜ VE BİRİMLERİ
125

OSMANLI DEVRİ TÜRK MİMARİSİ

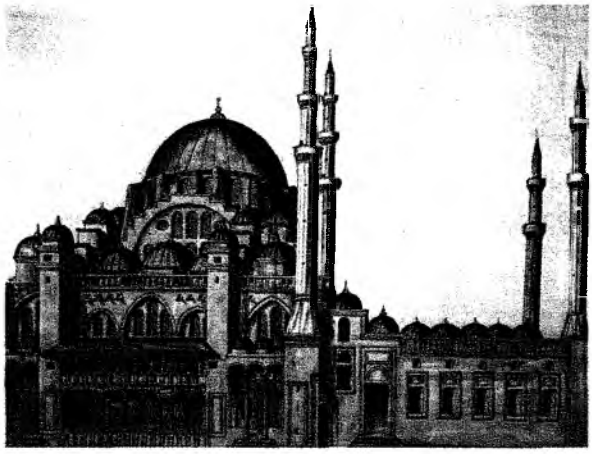
PROF. DR. SEMAVİ EYİCE
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

700 yıllık uzun bir ömrü olan Osmanlı medeniyetinin yeryüzünde bıraktığı en kalıcı hatıraların başında mimarlık eserleri gelir. Osmanlı Devleti'nin yayıldığı bütün topraklarda bu eserlerin irili ufaklı örneklerine rastlamak mümkündür. Bu toprakların büyük bir kısmı kaybedilişinin arkasından bu hatıraların inanılmaz bir hınçla yok edildikleri de bir gerçektir; fakat şunu da belirtelim ki yabancı ülkelerdeki bu tutum zaman zaman bugün sahip olduğumuz yurdumuzda da cereyan etmiş ve maalesef daha hâlâ devam etmektedir. Bu yazımızda Osmanlı mimarisi hakkında genel bazı görüşler takdim edilmeye çalışılacaktır.

I

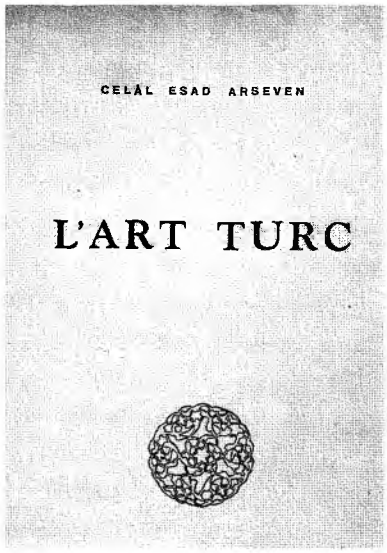
OSMANLI MİMARİSİ HAKKINDAKİ İLK ARAŞTIRMALAR

Osmanlı sanatı ve bunun içinde mimarisi 19.yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar bütünüyle ihmal edilen bir konuydu. Sanat tarihi bilimi Osmanlı sanatını bütünüyle inkar ederken sadece genel islam sanatına ufak bir yer ayırır ve bunun içinde çok kısa bir bölüm halinde Osmanlı mimarisine yer verirdi. Ethem Paşa'nın sadrazamlığı sırasında 1873 milletler arası Viyana sergisi münasebetiyle çok büyük boyda bir kitap yayınlanmış ve Usul-i Mimari-i Osman-i başlıklı bu kitapta Osmanlı mimarisine dair bilgiler verilirken bazı çizimler ve rölövelerde yayınlanmıştır. Şuna da işaret etmek gereklidir ki bu kitabın hazırlanmasında o yıllarda İstanbul'da yaşayan yabancılar çalışmıştır. Batı Osmanlı mimarisini ve bunun özelliklerini henüz tam ve doğru olarak tanımıyordu. Nitekim çok daha önceleri Türk-Rus Savaşı sıralarında Edirne'ye gelmiş olan Sayger ve Desarnod adında iki Fransız, Rus Çarı'na takdim etmek üzere hazırladıkları bir albümde Edirne'deki Osmanlı mimari eserlerinin rölövelerini de yayınlamak girişiminde bulunmuşlardır; fakat bu rölöveleri inanılmaz derecede yanlışlarla doludur. Bundan yıllar sonra basılan Osmanlı mimarisi hakkında bir kitap belki bir dereceye kadar Osmanlı yapı sanatını batılılara tanıtmak gayesini güdüyordu. Fakat yine de bu eser yeteri kadar tatmin edici değildi. 19. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı mimarisiyle batıda ilgilenenler tek tük çıkmaya başlamıştır. İstanbul camilerinin hakkında ilk çalışma bir makale halinde J. H. F. Adler tarafından bir Alman mimarlık dergisinde 1874'te yayınlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yıllarında C. Gurlitt idaresinde bir teknik üniversitesi ekibi İstanbul ve yakın doğudaki tarihi eserler üzerine araştırma ve incelemelere başladığında bu ekipteki genç mimar adayları da İstanbul'un belli başlı Osmanlı dönemi eserlerinin rölövelerini çizmeye girişmişlerdi. Ayrıca bu yapıların o yıllardaki durumlarını gösteren büyük fotoğraflarda çekilmiştir. Gurlitt'in bu çalışması *Die Baukunst Konstantinopels* başlığı ile iki çok büyük cilt halinde 1909-1912 yılları arasında Berlin'de basılmış-



Süleymaniye Camii'nin açılışından sonra yapılmış gravürü
(Album in the Library of Trinity College, Cambridge, 1574)

tır. Bu bol resimli kitap uzun yıllar İstanbul'daki Osmanlı dönemi eserlerini batı sanat alemine tanıtan ana kaynak olmuştur. Gurlitt İstanbul'daki mimari eserlere dair büyük kitabından başka Osmanlı devri mimarisinin iki önemli merkezi hakkında da 1908-1912 yılları arasında çıkan *Oryantalitis 'Archiv Dergisi'*nde iki makale yayınlamıştır. İyi baskılı fotoğraflarla süslenen bu yazılarda Edirne ve İznik'teki bazı Osmanlı mimari eserleri ilim alemine tanıtılmıştır. Gurlitt'in beraberindeki heyetten G. Wilde adında genç bir mimar doktora tezi olarak *Brussa* adıyla başlı başına bir monografya meydana getirmiştir (1909). İçinde birçok hatalı görüş olmakla beraber Osmanlı mimarisinin önemli bir merkezindeki eserleri topluca tanıtan bu kitap sanat tarihi literatüründe önemli bir yer almış ve ancak sonraki çalışmalar ile aşılmıştır. Fakat yine de o sıralarda çeşitli Avrupa ülkelerinde basılan genel sanat tarihi kitaplarında Osmanlı mimarisi çok az bir yer işgal eder. Almanca Springer'in *Kuns geschichte* başlıklı genel sanat tarihi dizisinde Avrupa dışı sanatlar başlığı ile bir 6. cilt yapılmış ve bunun içinde İslam sanatının bir bölümü olarak Osmanlı sanatı kısıtlı bir yer almıştır. Fransızların ise H. Saladin adlı bir yazara hazırlattıkları İslam mimarisine dair, kalınca bir kitapta ise Osmanlı mimarisi, Osmanlı yapı sanatı fazla geniş olmayan bir bölüm halinde tanıtılmıştır. I. Dünya Harbi içinde Macaristan'daki mimarlık fakültesi öğrencileri Macaristan'daki Osmanlı devri eserleri hakkında 1917'de albüm biçiminde çok kısa metni olan bir yayın yapmışlardır. Ancak bu kitaptaki rölöveler pek başarılı sayılamazlar. Avusturyalı sanat tarihçisi H. Glück I. Dünya Harbi yıllarında İstanbul'da bir süre çalışmış ve bu sırada İstanbul'daki Türk hamamlarını inceleyerek *Die bäider Konstantinopels* başlığı ile harpten sonra 1921'de bastırmıştır. Osmanlı mimarisinin az bilinen bir dalı hakkında böylece ilk kitabı meydana getirmiştir. Aynı konu bir başka Alman yazarı tarafından da ele alınmış. K. Klinghardt tarafından, *Türkische Bäder* (Türk hamamları) adıyla 1927 tarihinde yayınlanmıştır. Batıda pekçok sanat tarihi monografileri diziler içinde yer alıyordu. İlk defa böyle bir diziyi de yukarıda adı geçen H. Glück, başlı başına bir Osmanlı mimarisi kitapçığını yayınlamıştır. Bu çok ufak ölçüdeki kitap 5-10 sayfalık metni ve 15-20 resimden ibaret levhaları ile ilmi bakımdan önemli olmamakla beraber batıda çıkan bir genel sanat tarihleri monografisi dizisi içinde ilk defa Osmanlı mimarisine yer verilmesi açısından önemlidir. Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında Fransız A. Gabriel İstanbul camilerini mimarileri bakımından inceleyerek ilk defa olarak bunları bir tipoloji denemesi ile sınıflandırmıştır. Bu büyük makale *Sğyria Dergisi*'nin bir sayısında yer almış bulunmaktadır. Türklerde ise Celal Esad Arseven aynı yıllarda *Türk Sanatı* adıyla 1928 yılında bir kitap yayınlamış ve burada Osmanlı mimarisinden de bahsetmiştir. Yıllar sonra aynı yazar bu eserini çok genişleterek önce Fransızca sonra Türkçe olarak yayınlamıştır. 1930'lu yıllardan itibaren Gabriel Anadolu'da çeşitli merkezlerde araştırmalar yaparak buralardaki Türk mimari eserlerini plan, rölöve ve fotoğraflarıyla derlemeye çalışmıştır. Bu derlemede Osmanlı devri eserleri üzerinde fazla durulmamıştır. *Monuments Turcs d'Anatolie* başlığı altında yayınlanan bu Türk eserlerinin I. cildi Kayseri ve Niğde hakkında olup 1931 yılında, 1934 yılında çıkan II. cildi Amasya, Tokat ve Sivas illerini kapsamakta idi; ancak Bursa hakkında olan III. cilt yalnız Osmanlı eserlerini içerir ki o ancak 1958 yılında basılabildi. Bu çalışmasına ek olmak üzere güneydoğudaki eserlere dair olan *Voyages archéologique dans la Turguie orientale* başlıklı kitabı da 1940 yılında basılmıştır. Aynı Gabriel İstanbul'da da bazı çalışmalarını sürdürerek kendinden daha önce Alman Hans Högg'ün bir doktora çalışması olarak yazdığı *Turken Burgun* adlı doktora tezinin çok daha mükemmelini *Châteaux Turcs du Bosphore* adıyla Anadolu, Rumeli ve Yedikule Hisarlarına dair bir eserini 1943'te ilim alemine sunmuştur.



Celal Esad Arseven'in Osmanlı Mimarisini de incelediği Fransızca "Türk Sanatı" isimli kitabının kapağı.

Batılıların bu çalışmaları gittikçe gelişerek yaygınlaşırken ve böylece Osmanlı devri Türk sanatı daha iyi

tanınmaya başlanmışken Türkiye'de Osmanlı sanatı üzerinde pek durulmamıştır. Adeta Osmanlı adından sanki ürkülmektedir. Nitekim Atatürk'ün emriyle 1932'den itibaren *Türk Tarihinin Ana Hatları Müsvettesi* başlığı ile Türk kültür tarihi hakkında büyük bir eserin hazırlıklarına girişildiğinde ana hatları için Mimar Sedat'a (Çetintaş veya Eldem?) yazdırılan Osmanlı Türk mimarisi broşürlerinden biri 27 yarım sayfalık diğeri ise 9 yarım sayfadır (Sahifelerin diğer yarıları not yazılması için boş bırakılmıştır). Kalın cilt halinde olan Etrüskler ve Hint tarihi gibi konuların yanında böylece Osmanlı mimarisi çok cılız kalmaktadır.

Üniversitelerimizde önce İstanbul Üniversitesi'nde sonra kurulan diğer müesseselerde sanat tarihinin çalışmaları ile Osmanlı sanatı üzerinde durulmaya başlanmış bu arada pekçok sayıda yayınlar yapılmasına girişilmiştir. Yabancılar da bu çalışmalarda geri kalmamışlar ve çeşitli Osmanlı mimarisi ile ilgili konularda kitaplar ve makaleler yayınlamış böylece Osmanlı sanatının dünya sanatı içindeki yeri daha iyi vurgulanmıştır. Bayan Katharina Otto-Dorn Osmanlı sanatı bakımından önemli bir merkez olan İznik'e dair *Das İslamische İznik* başlıklı doktora tezini daha sonraları da *E. Egli Sinan* başlıklı eseriyle büyük Türk ustası Mimar Sinan'ı yabancı dilde tanıtmıştır. Bu ve bunlar gibi yayınlarda eksik ve hatalı bilgiler olmakla beraber yabancıların yaptıkları çalışmalar olarak Osmanlı sanatına katkıda bulunabilmişlerdir. Osmanlı mimarisi hakkında toplu ve büyük tek eser ise yakın tarihlerde İngilizce olarak G. Goodwin tarafından hazırlanarak yayınlanmıştır. Bu kitapta içindeki bütün görüşler doğru olmamakla beraber konuyu ilk defa büyük çapta ele alması bakımından ve yabancı dilde tanıtmış olması açısından önemlidir. Üniversite öğretim üyesi ve öğrencileri tarafından yapılan irili ufaklı araştırma ve yayınlar Osmanlı mimarisi konusunun daha iyi derlenmesini ve aydınlanmasını sağlamaktadır. Üniversitelerimizdeki sanat ve mimarlık tarihi bölümleri de bu hususta büyük gayret göstermektedir. Fakat bunlar dışında özel olarak faydalı bazı çalışmalarda yapıldığı dikkati çekmektedir. Bütün bu malzeme toplandığında ve birgün işlendiğinde Osmanlı mimarisi bir sentez olarak çok daha iyi tanınmış olacaktır.

Mostar'da Karagözbey Camii'nin şadırvanı.

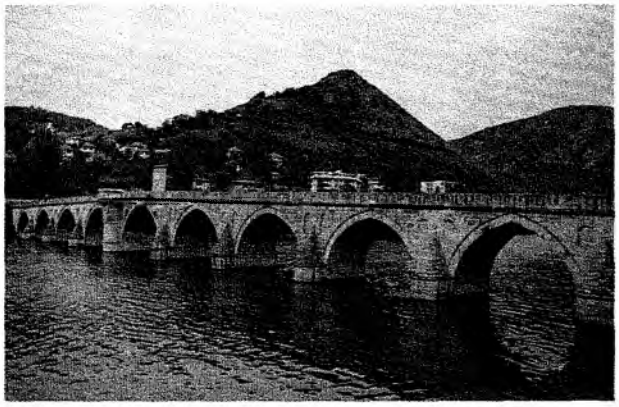
II

OSMANLI MİMARİ ESERLERİNİN COĞRAFYASI

Osmanlı Devleti küçük bir beylik olarak Kuzeybatı Anadolu'da gelişmeye başlamış ve şaşılacak bir hızla genişleyerek Orta Avrupa içlerine güneyde Suriye, Filistin ve Mezopotamya, Kuzey Afrika'da Mısır'dan itibaren Afrika kıyılarına yayılarak bütün bu topraklarda ve hatta bazı komşu bölgelerde eserler vermiştir. Şimdiye kadar oralarda bırakılan bu eserlerin eksiksiz bir listesi derlenebilmiş değildir. Sadece Ekrem Hakkı Ayverdi bir girişimde bulunarak Doğu Avrupa'daki ve Balkanlardaki Osmanlı Devri eserlerini tespite ve yayınlamaya girişmiştir. Ancak bazı ülkeler için oldukça iyi olan bu çalışma bazı ülkeler için çok yetersiz ve eksiktir. Aslında Osmanlı mimarisinin yayılışını mevcut ve kaybolmuş eserleriyle tam veyahut tamama yakın bir biçimde derlemek gereklidir.

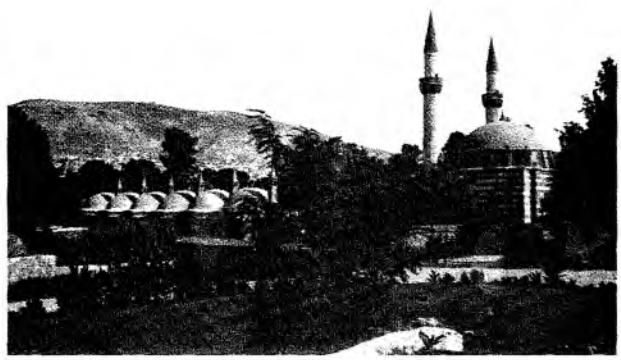
Macaristan kaybedildikten sonra buradaki Osmanlı mimari eserlerinin Avusturyalılar tarafından merhametsizce tahrip edildikleri bilinir. Bunlara dair bazı bilgiler ve az sayıda resimlerde vardır. Fakat çok sayıda caminin bulunduğu bilinen Budin'de hiçbir cami veyahut Türk ibadet yeri kalmamıştır. Ancak son yıllarda bir kilisenin duvarları ayıklandığında içinde bir camiye ait duvar parçası ortaya çıkmıştır ki buda bu kilisenin bir caminin temelleri üzerine ve duvar parçalarından faydalanılmak suretiyle yapılmış olduğunu gösterir. Macar araştırıcılar bunun Toygun Paşa Camii olduğunu tespit etmişlerdir. Bütün Macaristan'da minaresiyle günümüze kadar gelebilen Türk ibadet yeri Peçuy'da (Peç) Yakovalı Hasan Paşa Camii'dir. Ancak burada şehir meydanındaki büyük kilisenin aslında haşmetli bir Osmanlı eseri olan Kasımpaşa Camii olduğu anlaşılmış ve mimarisi pek de başarı-

lı sayılamayacak şekilde eski orijinal görüntüsüne dönüştürülmeye çalışılmıştır. Macarlar ülkelerinde kalabilmiş olan son birkaç Osmanlı mimari eserinin üzerlerini kapatan kılıflardan ayıklayarak yeniden meydana çıkarmaya çalışmışlardır. Böylece Sigetvar'da kale içindeki Kanuni Sultan Süleyman Camii yeniden ortaya çıkarıldığı gibi Peçuy'da Barok bir kilise haline getirilen Ali Paşa Camii dışındaki barok duvar örgüleri ve içindeki yine barok süslemelerden arındırılarak orijinal biçimine kavuşturulmaya çalışılmıştır. Yine Macaristan'da Sikloş'da Malkoçoğlu Camii de ev haline getirilmişken ayıklanarak orijinal mimarisi ortaya çıkarılmıştır. Aynı ülkede Eger (Eğri)'de Kethüda Mescidi ile Budapeşte güneyinde Erd'de Hamza Bey Palangası Camii'nin de yalnız minareleri bugün hâlâ durmaktadır. Romanya'da Osmanlı Dönemi'nden önemli eserlere pek rastlanmaz. Yalnız bazı yerleşim yerlerinde ufak, mimari bakımdan önemsiz camiler, mescitler görülebilir. Babadağı'nda Ali Paşa Camii kubbesiz olmakla beraber bugünkü Romanya'da en önemli Osmanlı eseridir. Yanında türbesi az ötesinde de Osmanlı devrinin çok önem verilen değerli yatırlarından olan Saltuk Baba'nın türbesi bulunmaktadır. Köstence'deki çok garip mimarili büyük camii ise bir yerli mimarın eseri olup Osmanlı mimarisine bütünüyle yabancıdır. Tuna üzerinde olan Adakale'deki camii ise buradaki Türk yerleşim yeri ile birlikte 1970'lerden itibaren baraj suları altında kalarak yok olmuştur. Romanya'nın kuzeyinde Polonya topraklarında da çok kısa bir süre Osmanlı idaresinde kalan Kameniçe (Podolsk)'deki minaresi ile camii kiliseye dönüştürülmüş olarak durmakta ve içinde hâlâ İstanbul'dan getirilmiş olan şebekeli mermer minber eksik bir halde muhafaza edilmektedir. Romanya'nın kuzeyindeki müslüman Tatarların yaşadığı bölgelerde Tulça, İshaklı gibi bölgelerde bazı Osmanlı devrine ait dini binalara rastlanmaktadır; fakat Osmanlı mimarisinin en ilgi çekici eserlerinden biri Kırım Hanları için Bahçesaray'da Mimar Sinan tarafından yapılmış bir camii bulunmaktadır. Bulgaristan'da Osmanlı idaresinin başlarından itibaren kurulmuş çok sayıda vakıf bina bulunmaktadır. Bunlar cami, medrese, tekke, köprü gibi yapılardır. Hemen hemen her tarafta bu eserlere rastlamak mümkündür ve bunlar Osmanlı mimarisini tanıma bakımından küçümsenemeyecek değerdedir. Kuzey Bulgaristan'da Romanya sınırına yakın Akyazılı Sultan Tekkesi Türbesiyle birlikte 16. yüzyıl tarikat mimarisinin çok önemli bir hatırasıdır. Tekke ve türbe yedi köşeli planları ile Bektaşi sembolistlerinin işaretlerine sahiptir. Şumnu'da pekçok Osmanlı Devri eseri arasında Şerif Halil Paşa Külliyesi 18. yüzyıl Osmanlı mimarisinin tamamına yardımcı olacak önemli bir eserdir. Şu bakımdan önemlidir ki bu yüzyılda artık büyük çapta vakıf tesisler pek az kurulmaktadır. Sofya ve Filibe Ulu Camileri çok bölümlü ve çok kubbeli erken Osmanlı ulu cami mimarisinin Bulgaristan'daki örnekleridir. Yine Bulgaristan'da Sofya'da 20. yüzyıl başlarındaki Bulgar mimarisine göre dış yüzü değişmiş olan bir kilisenin esasında Mimar Sinan'ın eseri Bosnalı Sofu Mehmed Paşa Camii olduğu bilinir. Güney Bulgaristan'da Köstendil'de birkaç önemli cami görülmesinden başka burada eski bir Türk (Kadı) köprüsü de hâlâ görevini sürdürmektedir. Değerli bir köprü de Türkiye sınırına yakın Svilengrat'ta Çoban Mustafa Paşa Köprüsü'dür. Köstendil'deki Fatih Camii bilhassa Türk sanatında başka benzeri görülmeyen minaresindeki tuğla örgüsü bakımından dikkat çekicidir. Tarikat yapılarından Kuzey Bulgaristan'da Demirbaba Türbesi ve Tekkesi, güneyde ise Haskova'da (Hasköy) Otman Baba tekkeleri bilinir. Son yıllarda parçalanmış olan Yugoslavya topraklarında ise çok sayıda müslüman halk mevcut olduğundan birçok yerde Osmanlı devri mimari eserleri ayakta kalabilmiştir; fakat bu vesile ile şuna işaret edelim ki bugün sadece tek bir camii kalan Belgrad'ın bütün Osmanlı Devri boyunca mevcut olan Türk eserlerinin tamamına dair Sırpça mü-



Bosna Vişegrad'da Sokollu Mehmed Paşa Köprüsü.

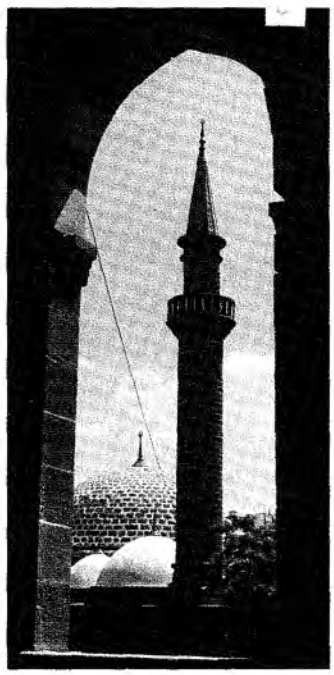
kemmel bir monografya meydana getirilmiştir. Eski Yugoslav topraklarında Makedonya'da bilhassa Üsküp'te bazı değerli eserler yıktırılmış olmakla beraber çok sayıda önemli Osmanlı eserleri hâlâ durmaktadır. Eski Yugoslavya'nın içindeki Osmanlı devrine ait mimari eserlerin büyük bir kısmı Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından 2 cilt halinde yayınlanmıştır. Zaten bu araştırmacının Avrupa'daki Türk eserlerine dair en tamam ve iyisi de bu bölümüdür. Buradaki tarikat yapıları çok olmakla beraber, Kalkandelen'deki (Tetovo) Harabati Baba Tekkesi önemli tarikat yapılarındandır. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki rejimde birçok Osmanlı eseri yerle bir edilircesine tahrip edilmiştir. Yugoslavya'da Aslan Bey Köprüsü akarsu yatağının değiştirilmesi nedeniyle yerinden sökülüp başka yere götürülmüş. Yine Yugoslavya'nın en önemli köprülerinden biri Sokullu Mehmed Paşa'nın eseri olan Vişegrat'taki köprüdür. İkinci önemli köprüde son kargaşalarda yıkılan 16. yüzyılın Osmanlı eseri olan Mostar Köprüsü'dür. Arnavutluk'taki yapıların bir kısmına dair M. Kiel tarafından toplu bir eser meydana getirilmiştir. *Ottoman architecture in albania: 1385-1912* başlığı ile 1990 tarihinde İstanbul'da yayınlanmıştır. Bunların arasında kendisini Osmanlı hanedanı ile eşit gibi görmek isteyen Arnavut ileri gelenlerinden Mahmut Paşa Buşati'nin İşkodra'daki camii İstanbul selatin camilerini taklit eden bir mimariye sahiptir; fakat bu yapı dahi rejimin gazabından kurtulamamış kısmen dinamitle yıktırılmış durumda idi.


Şam'da Süleymaniye Külliyesi.

Tirana'da şehrin merkezindeki Ethem Paşa Camii ise iç süslemesi bakımından çok şaşırtıcı bir özellik gösterir. Camilerin bütün duvarlarını ağır bir kalem işi süslemeyle kaplama zevki bütün Makedonya'da, Bosna'da, Bulgaristan'da olduğu gibi burada da en aşırı şekliyle kendisini belli eder. Yine Arnavutluk'ta birde külliyesi olan Ahmet Paşa Köprüsü, muhteşem bir Osmanlı eseri olarak dikkatleri çeker. İstanbul'da kiliseden dönme İmrahor Camii'ni vakfeden ayrıca şimdi izi bile kalmayan ve bir hamamı olan Görice'de (Korça) İlyas Bey'in Camii de yine Arnavutluk'tadır.

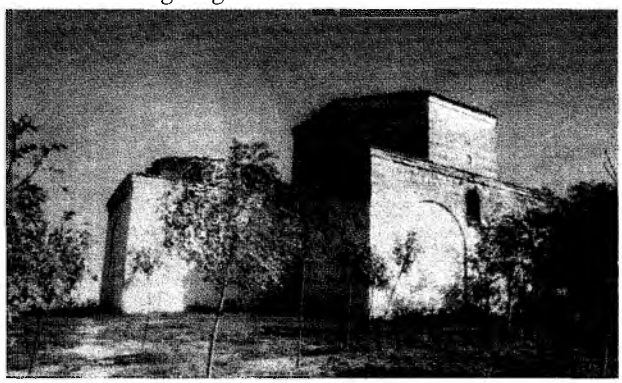
Yunanistan'da pekçok Türk eseri yok olup gitmiştir. Bilhassa Osmanlı idaresinde ilk çıkmış olan Mora Yarımadası'nda hemen hemen birşey kalmamış gibidir. Korinthos'da ıssız bir yerde kalenin eteğinde çok eski kitabeli bir Türk çeşmesi dikkati çekiyordu ve aynı yerde şehrin içinde de bir halveti tekkesinin kalıntısına rastlanıyordu. Atina'nın içinde Osmanlı devrine işaret eden Fethiye Camii ile Monasteraki Meydanı'ndaki 18. yy.'a ait kubbeli bir camii henüz durmaktadır. Kuzeybatı Yunanistan'da Fatih Dönemi'ne ait Arta (Narda)da Faik Paşa Camii ve yakınındaki köprü Osmanlı Türk mimarisinin uzakta kalan hatıralarıdır. Teselya'nın güneyinde Tempe Vadisi'nde ise önemli bir tarikat merkezi olan Hasan Baba Tekkesi Külliyesi görülür. 1912 yılına gelinceye kadar Rumeli'deki en önemli Osmanlı merkezlerinden biri olan Selanik'te ise Türk devrine işaret eden çok az hatıra kalmıştır. Selanik Kalesi, 15. yüzyıla ait İnegöllü İshak Paşa Camii (Alaca İmaret Camii) ana cadde kenarında Hamza Bey Camii ve birkaç hamam bugün kalabilen belli başlı eserlerdir. Yüzyıl kadar önce denizden çekilmiş olan Selanik'in panorama fotoğraflarında minarelerin çokluğu dikkat çekicidir. Rumeli'deki minarelerin bir özelliği de aşırı derecede ince uzun oluşlarıdır. Bugün bunlardan tek istisna ile hiçbiri kalmamıştır. Batı Trakya'daki bazı merkezlerde bunların başında da Serez'de önemli Osmanlı eserlerine rastlanır. Burada hâlâ duran bir bedesten ile değerli birkaç camii vardır. Mimar Sinan'ın Yunan topraklarında kalmış tek eseri ise Teselya'da Tirikkala'da (Tırhala) Osmanlı Şah Camii ve Türbesi'dir. Arnavutluk sınırına yakın Kastorya (Kesriyye)da çok harap durumda birkaç büyük cami bir vakitler görülüyordu. Bu kasabanın en ilgi çekici tarafı bir vakitler bir kısım müslümanların oluşturduğu kasabanın ev mimarisiydi. Yine Osmanlı devrine işaret eden iki önemli eserden biri de Yanya'da Aslan Bey Ca-

mii ile Batı Trakya'da Kavala'da Mehmet Ali Paşa Külliyesi'dir. Yunan adalarında ise fazla bir Türk yerleşimi olmamakla beraber Rodos ve İstanköy de eserlerin olduğu bilinir. Yalnızca Rodos İtalya idaresinde iken H. Balducci tarafından plan ve rölöveleri ile yayınlanmıştır. Bunlar arasında Kanuni Süleyman'ın Süleymaniye Camii'nden başka Murat Reis Camii pek önemlidir. Bilhassa sonuncu eserin haziresindeki tarihi mezartaşları arasında son derece dikkat çekici tarihi kişilere ait taşları bulunmaktadır. Bir vakitler az da olsa Türk halkının yaşadıkları bazı adalara (Midilli, Sakız gibi) dair bilgi yoktur. Osmanlı mimari eserlerinin batıda bugünkü Macaristan'ın ortalarına kadar izlerine rastlandığı gibi kuzeyde Polonya'dan aşağı kısmında ve Kırım'da izleri ile karşılaşılır. Doğuda ise islam devletlerinin idaresinde olan eski topraklarda kalan Osmanlı devri mimari eserlerine dair pek fazla bilgi yayınlanmamıştır. Osmanlı idaresi sırasında Irak'ın merkezi Bağdat'ta bazı camiler yapıldığı bilinir. Suriye'de ise Halep'te bazı önemli Osmanlı yapıları vardır. Bunlardan biri de Mimar Sinan'ın ilk yapılarından olan Husreviye veya Hüsrev Paşa Camii'dir. Şam'da da Osmanlı mimarisinin örnekleri ile karşılaşılır. Şam'da Mimar Sinan'ın eseri Süleymaniye ve Selimiye Külliyeleri bulunmaktadır. Aynı şehirde 18. yy.'da yapılan Esat Paşa Hanı ise Osmanlı bedesten mimarisinin 18. yy.'da değişik bir biçimde yerli zevke uydurularak inşa edilmiş bir devamcısıdır. Daha güneye inildiğinde İsrail ve Filistin topraklarında da Osmanlı mimari eserleri bulunmaktadır. Akka'da, Napoleon'a ilk yenilgisini tattıran Cezzar Ahmet Paşa'nın bir camii bulunmaktadır. Suudi Arabistan'da ve Yemen'deki Osmanlı mimari eserleri hakkında bir bilgi yoktur. Burada yapıldıklarını bildiğimiz bazı eserler ortadan kaldırılmıştır. Kabe'de Mimar Sinan'ın yapmış olduğu ilaveler ve minarelerde tamamen yok edilmiştir. Ancak İstanbul'dan götürüldüğü anlaşılan mermer baklavalı sütun başlıklarının bazıları iç revaklarda görülebilmektedir. Cidde'de 19. yüzyılda yapılmış büyük bir binaya ait (kışla veya okul olabilir) mermerden son dönemin bir Osmanlı devlet arması yerinden sökülmüş ve o yıllardaki belediye başkanının şehir dışındaki villasının bahçesinde duvara dayalı olarak duruyor idi. Mısır'da Osmanlı devrinin çok sayıda yapısı vardır. Bilhassa Kahire'de çok sayıdaki cami arasında 16.yy.'a ait Sinan Paşa Camii ile Melike Safiye Camii tipik birer Osmanlı eseri olarak dikkati çeker. Bir Anadolu tarikatı olan Bektaşiliğinde son merkezlerinden biri Kahire'de bulunuyordu. Kahire'ye hakim bir tepede yükselen Kavalalı Mehmet Ali Paşa Camii ise bir yabancı mimar tarafından inşa edilmiş ve Osmanlı selatin camileri ile boy ölçüşmek iddiasında olan bir yapıdır. Bütün büyüklüğüne, heybetine ve iç ihtişama rağmen bu iddialı yapıda Osmanlı mimarisinin olgun estetik varlığından bahsedilemez. Sadece kendisini Osmanlı hanedanı ile eşit görmek isteyen bir kişinin büyüklük isteğinin belirtisinden ibarettir. Osmanlı idaresi Mısır'ın güneyinde eski adı Habeşistan olan Etiyopya'ya kadar uzanmıştı. Burada İbrim Kalesi Osmanlı sınırını belirler. Bir söylenti olarak bugünkü Etyopya topraklarında bir Osmanlı vezirine ait bir türbeden bahsedilmektedir. Bugün Libya olan Trablus'ta muhakkak ki bazı Osmanlı binaları vardı. Bunlar hakkında da bir bilgi yok yalnız burada ünlü Türk denizcisi Turgut Reis tarafından vakfedilmiş küçük bir cami ile yanında onun türbesi bulunmaktadır. Cezayir'deki Osmanlı idaresinin mimari eserleri de derlenmiş değildir. Sadece bunlara ait kitabeler bilinir. Osmanlı mimarisi ve sanatı bazı dış çevrelerde de tesirini göstermiştir. Bunlar bilhassa eski Eflak ve Boğdan Voyvodalıkları olan bugünkü Romanya'da birkaç yerde göze çarpar. Burada bazı saray yapılarında (Magoşaia) mimari Osmanlı olmamakla beraber kabartma süsleme bütünüyle Osmanlı'dır. Curtea de Argesch'teki kilise yerli Rumen mimari ile birlikte çağdaşı olan 16.yy. başlarındaki Osmanlı mimarisinden alınmış unsurlara sahiptir. Bunların da en göze batan parçaları mermer kapı çerçevesinin çift renkli geç-



Medine Tren İstasyonu'nda İstasyon Camii.

meli tekniği ve kapının üstündeki aynen İstanbul'da Beyazıt Camii'nde görülen tomurcuk dizisidir. Aslında İslamiyete tamamen kapalı bir bölge olan Aynaroz'da da bazı manastırlarda Osmanlı mimarisinin izlerine rastlamak mümkündür. Nitekim Laura Manastırı'nın avlusundaki şadırvanın sütun başlıkları stalaktitli Osmanlı başlıklarıdır. Dokhiariou Manastırı'nın avlusunda klasik üslubta bir Türk çeşmesi görülebilir. Osmanlı hakimiyeti sırasında Yunanistan'da yapılan kubbesi altıgen desteğe dayanan camiilerin benzeri olarak da kilise yapılmış olduğu görülür ki bunda da o çağın Türk mimarisinin sağladığı ilhamın izi olduğu anlaşılır. 17. yy.'ın başlarında olan bu kilise Attika'da Daou Penteli Manastırı Kilisesi-'dir. Osmanlı ev ve konak mimarisi bir zamanlar devletin sınırları içinde olan bütün Balkan ülkelerinde sahipleri hangi milletten olursa olsun kendisini gösterebilmiştir.



Bursa Yenişehir'de Postnişin Baba Zâviyesi

III

OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞMESİ VE BAŞLICA SAFHALARI İLE BUNLARIN ÖZELLİKLERİ

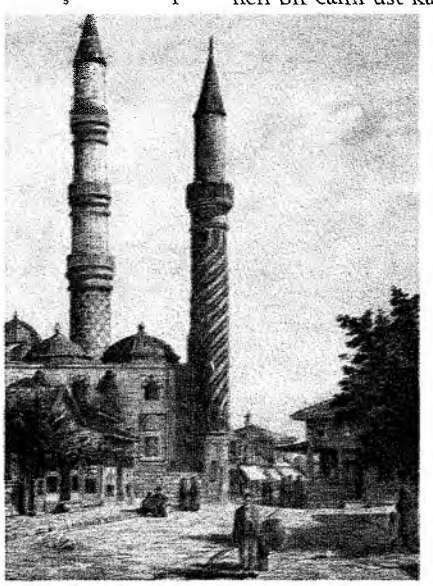
İslam mimarisinin en önemli yapıları başta camilerdi. Bunlarda ilk camilerin geleneğine uyularak büyük bir avlunun sonunda desteklere oturan düz bir damdan ibaret kapalı bir mekan bulunuyordu.İslamiyet genişleyip, yayıldıkça bu basit mimari daha sağlam malzemelerden yapılmak suretiyle sürdürülmüştür. Mihrap önünde küçük bir bölüm aynı zamanda imam olan halifeye mahsus idi. Bu maksure camiinin diğer kısımlarından biraz daha itinalı yapılıyordu. İslamiyet doğuya doğru yayılıp Türk alemine de yerleştiğinde bu mimari geleneğe bağlı kalınmıştır. Fakat Türklerde yavaş yavaş bu erken İslami basit mimariye Asya'nın bazı yapı unsurlarının kaynaştırıldığı görülür. Bunlarında başında Asya yapı sanatının unsurlarından olan eyvan ve kubbe gelir. Bu iki unsuru İslam-Türk sanatı Asya'da yayıldığı yerlerde cami-medrese ve türbe mimarilerinde kullanmıştır. Türklerin Anadolu'ya girip yerleşmeleriyle islam mimarisi geleneklere uygun eserler vermekle beraber bunlarda kubbe ve eyvanı da geniş ölçüde kullanmıştır. Anadolu Selçuklu sanatı bu esaslar içinde gelişmiş ve eserler vermiştir. 14. yy.'dan itibaren kendisini göstermeye başlayan Osmanlı medeniyeti ve mimarisi özünü bu esaslardan almakla beraber hızlı bir gelişmeyle yeni görünümlere ulaşmıştır. Bu gelişme şaşırtıcı bir biçimde çok kısa bir süre içinde zirvesine ulaşabilmiştir.Osmanlı mimarisinin gelişme özelliklerini şöylece özetlemek mümkündür. Bazı devirlere kesin ayrımlar yapmak zor olmakla beraber ve birinden diğerine geçen özellikler sürmüş ise de yine de ana çizgileri ile bazı belirli devirler görülmektedir.

1. Osmanlı Mimarisinin Hazırlık Dönemi

Osmanlı yapı sanatı ilk eserlerini verdiği İznik'te daha önceleri Selçuklu döneminde de tek tük örnekleri uygulanmış olan tek kubbeli camiler yapmıştır. Bu hazırlık dönemi Osmanlı medeniyetinin başlangıcından yaklaşık Fatih Sultan Mehmed yıllarına kadar sürer. Bunlar da kubbenin her tür yapıda kullanıldığını görmek mümkündür. Osmanlı şehirciliğinin başlıca ana unsurlarından olan ulu camilerde eski geleneklerdeki çok destekli ve düz damlı camilerin yerine kalın payelerle ayrılmış bölümlerden oluşan ve her bir bölümün üstü kubbeyle örtülü bir ulu cami tipi oluşmuştur. Ortadaki kubbeli bir bölümün ortasına bir aydınlık feneri konulmak ve altına da bir şadırvan yerleştirilmek suretiyle eski geleneklerin bir avlusu gibi düşünüldüğünü gösterir. Buna paralel olarak yine Osmanlı şehirciliğinin ana unsurlarından bir diğeri olan bedestende doğmuş ve yine çok kubbeli bir yapı şekli olarak ortaya çıkmıştır. İlk Osmanlı şehirleri bu iki ana unsurun etrafında gelişmiştir. Bunun yanısıra medrese mimarisininde yaygınlaştığı ve ilk medreselerde eyvan geleneğine bağlı kalındığı görülür. Yavaş yavaş bu eyvanın avluya bakan cephesinin açık olmasına karşılık, eyvan mekanının üstünün tonozla değil kubbeyle örtüldüğü girişimi dikkati çeker. Yapı malze-

me ve tekniğinde de yerin sağladığı malzemeye göre değişik sistemler kullanılmıştır. Bilhassa bu erken devir yapılarında taş ve tuğlanın ahenkli bir biçimde birleştirilerek uygulandığı görülür. Bu ilk dönemin yapılarında şu belirlidir ki yerli yabancı ustaların el emeğinden de faydalanılmıştır; ancak bunlarda mimari esasları Türk geleneğine sadık kalınmakla beraber bazı teknik ayrıntılarda bu yabancı unsurların tecrübe ve bilgilerinin izleri farkedilir. Nitekim İznik'teki Nilüfer Hatun İmareti'nde dış yüzü demet şeklinde hareketlendirilmiş payeler Bursa yeni şehrindeki Seyit Mehmet Dede (Postnişin Baba) Zaviyesi'nde bazı tuğla süslemelerde (yürek biçiminde cephe nişi) Bizans asıllı olup Osmanlı tebaasına girmiş olan ustaların eseridir.

İlk hazırlık dönemi olan 14.yy.'ın bütünü ve 15. yy. ilk yarısında camiiler, mescitler, medreseler, bedestenler inşaa edilirken bunların arasında bu ilk dönemde çok büyük önemi olan tabhaneli camilerde yapılmıştır. Batı sanat tarihi biliminin esasını araştırmaksızın ters T tipi olarak garip bir şekilde adlandırılan ve maalesef bizim araştırıcılarında öylece kabul ettikleri bir vakıf bina tipide doğmuştur ki bunlar erken Osmanlı döneminde başta Bursa olmak üzere çeşitli yerlerde birbirinden az veya çok değişik örnekler halinde ortaya çıkmıştır. Bunlarda eski geleneklerdeki avlunun devamcısı olan kubbeli bir mekanı takip eden ikinci mekan namaz kılınan bir ibadet yeridir. Hatta bu birinci mekanda bunun bir avlu olarak düşünüldüğünü gösteren orta da bir şadırvan yapılmıştır. İznik'teki Nilüfer Hatun İmareti bu uygulanışın karakteristik örneklerinden biridir. Ortadaki kapalı avluya bitişik kubbeli küçük mekanlar ise sadece bu ilk mekanla bağlantılı olup bunlar tabhane veya zaviye odalarıdır. Bunların içlerinde kısa süre misafir edilen kişiler için ocakları ve doğrudan doğruya dışardan girişi sağlayan kapıları vardır. Erken dönem Osmanlı mimarisinin bu yapı tipi çok yaygındır. Anadolu'da ve fethedilen Rumeli topraklarında birbirinden çok değişik örnekleriyle karşılaşılır. 16. yy.'dan sonra bu tip yapılar yan odaların orta mekanlara bağlantıları sağlanmak suretiyle bunlar normal namaz mekanına dönüştürülmüştür. Hatta giriş kısmındaki şadırvanlı kapalı avlu dahi namaz yeri haline getirilmiştir. Bu konu üzerinde etraflıca bir araştırma benim tarafımdan yapılarak İktisat Fakültesi Dergisi'nde yayınlanmıştır. Bu tipin çok değişik bir uygulanışı ise dış mimarisi bakımından Türk geleneklerinden farklı bir görünümü ile Bursa'daki Hüdavendigar İmareti'nde karşılaşılır. Osmanlı dönemi Türk mimarisinde tek örnek olarak görülen bu eser alt katında tabhaneli bir cami üst katında ise bir medrese olarak tasarlanmış ve böylece oluşan yüksek yapıya kemerli sütunlu bir cephe yapılmıştır. Bu cephe mimarisi de bütün Kuzey Akdeniz çevresinde 14. yy.'da yaygınlaşan bir mimari estetiğin Türk sanatında uygulanışıdır. Osmanlı mimarisinin ilk döneminin Edirne'de meydana getirdiği Sultan Çelebi I. Mehmed tarafından yaptırılan Üç şerefeli camiinde ise büyük bir kubbenin hakimiyeti görülür. Daha önce Güneydoğu Anadolu'da Artuklular döneminden sonra Manisa Ulu Camii'nde başlayan ibadet mekanına büyük bir kubbenin hakimiyet fikrinin doğup yerleştiği görülür. Bununla beraber camiilerin önünde bir harim avlusu oluşmaya başlamıştır. İslam aleminin başka yerlerindeki minarelerden çok daha değişik yuvarlak gövdeli Osmanlı minare mimarisi de camii estetiğinin tamamlayıcı bir unsuru olarak belirli birtakım esaslara göre yerini almıştır. Bu dönemin ev mimarisi hakkında yeteri kadar bir bilgimiz yoktur. Ancak 19.yy. içlerine kadar yaşayan ev yapı sanatının çok eski geleneklerini hâlâ sürdürdüğü düşünülecek olursa bunlarda Orta Asya'dan beri gelen plan tipinin kesintisiz uzandığı anlaşılır. Ahşap ev ve konaklarda görülen halk arasında "karnıyarık" denilen ortada büyük bir sofa ile bu sofaya açılan kapılardan girilen 4 odanın bulunduğu planın esası 4 eyvanlı yapı tipidir. Aynı prensip yüzyıllar boyunca hamam mimarisinde de uygulanmıştır. Osmanlı şehirci-



Edirne'de Üç Şerefeli Camii. (Dr. Rıfat Osman)

liğinde çok büyük bir yeri olan hamamların sıcaklık kısmında bu şemayla birlikte eski Roma hamamlarından ve kaplıca mimarisinden ilham alınarak yaratılan bir merkez etrafında bölümlerden oluşan bir plan tipininde kullanıldığı dikkati çeker. Osmanlı medeniyetinde çok önem verilen hamamlar vakıflara iyi gelir getirdikleri için çok sayıda yapılmıştır. Bunların arasında Mudurnu'da Bayezit Hamamı, Ankara'da Karaca Bey Hamamı, İstanbul'da Bayezit Külliyesi Hamamı gibi eserler bilhassa iç mimari ile dikkati çekerler. Türbe mimarisi ise daha eski dönemin içten kubbeli; fakat dıştan sivri külahlı sistemi bırakmış bunun yerine yuvarlak veya çok köşeli bir bünye üzerine oturan kubbeden ibaret yapı biçimini tercih etmiştir. Gittikçe genişleyen topraklarda ulaşımı sağlayan sefer ve kervan yolları üzerlerinde büyük taş köprüler inşasına da özen gösterilmiştir. Bunların içinde doğu Trakya'da ölçüleri bakımından çok dikkat çekici olan; fakat ne yazık ki bir ucu ile mimari bünyesi son yıllarda bozulan Uzunköprü bu tür mimarinin en önemli eserlerindendir.

Edirne Sarayı'nın büyük ölçüde yok olan Cihannümâ Kasrı'nın 1875 yılındaki durumu. (E. H. Ayverdi)

2. Osmanlı Mimarisinin Klasik Dönemi

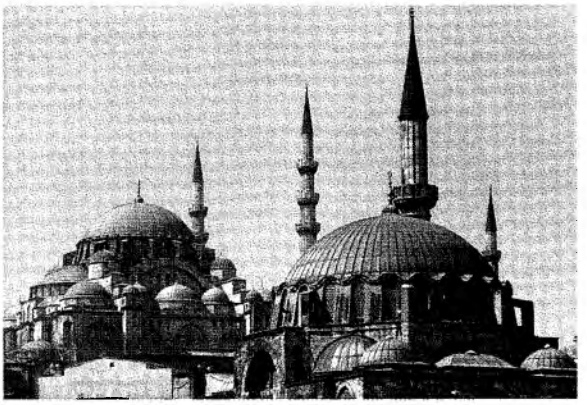
Yukarıda ana çizgileri özetlenen Osmanlı mimarisi 15.yy. ortalarından itibaren klasik dönemine girmiştir. Bununda kendi içinde çeşitli safhaları bulunmaktadır.

A) FATİH VE II. BAYEZİD DÖNEMLERİ

15. yy.'ın ikinci yarısı ve 16. yy. başlarında Osmanlı mimarisi ilk döneminin tecrübelerinden ve gelişmesinden faydalanmak suretiyle daha sağlam ve Osmanlı mimarisinin estetiğini belirli bir şekilde vurgulayan bir biçime dönüşmüştür. Büyük cami (Selatin camii) tipinin mimarisi II. Mehmed'in yaptırmış olduğu ve 1766 depreminde yıkılan ilk Fatih Camii'nde Edirne'de Üç Şerefeli'de denenmiş olan şemayı daha da geliştirerek kullanmıştır. Bununla birlikte Osmanlı şehirciliğinde çok önemli bir yeri olan külliye (manzume) sisteminin de iyice yerleştiği görülür. Nitekim Fatih Camii geometrik bir esasa göre simetrik bir biçimde sıralanan çok sayıda medreseleri, darüşşifası (hastane), ayrı bir bina halindeki tabhanesi ve bugün hiçbir izi kalmayan çarşısı (saraçlar çarşısı) ve hamamı ile Bizans İstanbul'a yeni bir şehircilik anlayışının damgasını vurmuştur. Halbuki Edirne'de II. Bayezid'in yaptırdığı büyük külliye, camiinin etrafında yerleşen darüşşifası, medresesi, aşhanesi-imareti ve hatta köprüsü ile külliye olmakla beraber Fatih Külliyesi'nin düzenli planına sahip değildir. Bunun unsurları dağınık idi. Aynı dağınıklık Sultan II. Bayezid'in İstanbul'daki külliyesinde de dikkati çeker. Burada cami mimarisinde bir aşama daha ileri gidilerek ana kubbeli mekanın kıble tarafındaki yarım kubbeli bölümün bir benzeri de giriş kısmına yapılarak iki yarım kubbenin desteklediği ana mekandan oluşan ve statik bakımdan daha dengeli bir plan ortaya çıkarılmıştır. Ancak bu plan ana çizgileri bakımından Ayasofya'nın mimarisini andırdığından bu Hıristiyan yapısının ilhamı ile yaratıldığı yolunda, bir düşünce oluşmuştur. Halbuki maalesef bugün ortada bulunmayan ilk Fatih Camii düşünülecek olursa bu Osmanlı devri Türk mimarisinin normal bir gelişme akımının sonucudur. Fatih Külliyesi'nde eski geleneklerden gelen tabhane ayrı bir bina halinde külliyeye yerleştirilmiştir. İstanbul Bayezit Külliyesi'nde ise tabhaneler caminin iki yanına birer kanat halinde inşaa edilmiştir. Bunların ortalarında ortası fenerli kubbeli birer kapalı avlu ve köşelerinde odalar vardır. Kubbelerin ortasındaki aydınlık fenerleri altlarındaki mekanların birer kapalı avlu olarak tasarlandıklarını belli eder.

Osmanlı mimarisi bu geçiş safhasında yine birçok vakıf binalarının yaratıldığı görülür. Bunların arasında İstanbul'da Davut Paşa, Mahmut Paşa, Murat Paşa Camileri gibi değişik uygulamaları ile tabhaneli camiler de vardır. Hızla Türkleşen başta İstanbul olmak üzere başlıca Osmanlı şehirlerinde orta büyüklükte camiler ve mahalle mescitleri de inşaa edilmektedir. Her tarafta medreselerde yapılmaktadır. Bunlar bir avlu etrafında sıralanan herbiri kubbeli ve önleri revaklı hücrelerden ibaret

kare biçimli yapılardır. Yalnız ortada daha büyük kubbeli bir dershane-mescitleri bulunmaktadır. Amasya'da 16. yy.'ın ilk yıllarında yapılan Kapuağası Hüseyin Ağa Medresesi bir istisna teşkil ederek sekiz köşeli olarak yapılmıştır. Böyle köşeli bir yapı ise İsfahan yolu üzerinde Amin Abat Kervansarayı'dır. Aynı plan daha sonra Sinan tarafından da uygulanacaktır. Sıbyan mektepleri de yapılmaktadır. II. Bayezid'in külliyesindeki sıbyan mektebi mimari bakımdan bilhassa dikkat çekicidir. Birbirine bitişik ikisi de kubbeli çifte mekan halindedir. İlki dışarıya büyük bir kemerle açılan büyük bir mekan olup eski eyvan geleneğini sürdürmektedir. Ancak üstü tonozla değil kubbeyle örtülüdür. İkinci kubbeli kısım ise esas mektep kısmıdır. Fatih döneminde Bayezit'te yapılan ilk saray eski Türk geleneklerine göre inşaa edilmiş küçük hafif köşklerden oluşuyordu. İstanbul'un en güzel köşesi olan Sarayburnu bölgesinde kurulan ve Osmanlı padişahlarının ana mekanı olan Saray-ı Hümayun çeşitli yapılardan oluşan bir yapı kompleksi idi. Bunların arasında günümüze kadar gelen Çinili Köşk kagir yapısı ve eski Türk geleneklerini sürdüren planı ile dikkati çeker. Giriş cephesindeki çinilerle kaplı büyük eyvan Asya ve Anadolu Selçukluları dönemlerinin bir devamcısıdır. Daha önceki dönemde yapılmasına başlanan ve yine çeşitli köşklerden oluşan Edirne Sarayı gibi, bugün yanlış olarak Topkapı Sarayı denilen Saray-ı Humayun'da tekrarlanmıştır. Etrafı yine Fatih'in yaptırdığı Sur-u Sultani adı verilen bir duvarla çevrili olan geniş bir arazi içinde bu kompleks yüzyıllar boyunca çeşitli yapılarla gelişmiştir. Edirne'de olduğu gibi burada da kompleksin hakim unsuru Adalet Kulesi denilen kare planlı büyük bir kuledir. Klasik dönemin bu ilk safhasında inşaa edilen irili ufaklı yapılarda ölçülü ve iyi hesaplanmış orantılı bir estetiğin açığa vurulduğu görülür. Osmanlı topraklarının her tarafında akarsular üzerinde de muhteşem köprülerin yapımına daha önce başlanmış, bu safhada da bu tür inşaat sürdürülmüştür. Şehirlerde vakıf binalar çoğaldıkça bunlara gelir sağlamak üzere çarşı (arasta) yapımına da önem verilmiş ve buna paralel olarak da o çağlarda büyük gelir getirdiği için hamam yapısı da çok yaygınlaşmıştır.


Süleymaniye ve Rüstempaşa camileri.

Askeri mimari bakımından Fatih'in yaptırdığı çok önemli bir eser olan Rumeli Hisarı, Bizans surlarının Altın kapısına bitiştirilen Yedikule Hisarı'ndan başka sarayı şehirden ayıran sur ve bunun Bab-ı Hûmayun adındaki kapısı dikkate değer eserlerdir. II. Bayezid döneminde de bilhassa Mora'da bu bölgenin emniyetini sağlamak düşüncesiyle bazı münferit kaleler inşaa edilmiştir. Klasik dönemde mimaride orantıların ahengine özen gösterilmiştir. Mimaride sadelik ve bunun yanında ölçülü bir bezeme hakimdir. Minareler binanın ölçü ve orantılarına uygun olarak yapılır, üzerlerinde aşırı süslemeden kaçınılır. Şerefe çıkmaları da mukarnaslar (stalaktit) ile sağlanmıştır. Orta Asya geleneklerinin devamcısı olarak Mahmut Paşa Türbesi'nin dışı çinilerle kaplanmıştır.

B) SİNAN DÖNEMİ

16. yy. Osmanlı Dönemi Türk mimarisine damgasını vuran hiç şüphe yok ki Mimar Sinan'dır. Derhal şunu vurgulayalım ki Sinan'ın ırkı milliyeti üzerinde durulacak bir konu değildir. Bu usta kendinden önce yapılmış ve esasları sağlamca kurulmuş olan Türk yapı sanatını daha da ileriye götürüp geliştiren kişidir. Sinan birdenbire yoktan var olmamış, önceki tecrübelerden faydalanarak sanatı daha da geliştirmiştir. Sinan Bayezit Camii'nde uygulanmış olan sistemi statik bakımdan daha da dengeleyerek Şehzade Camii'nde 4 yarım kubbeli biçiminde ortaya koymuştur. Bu sistemin bir çeşitlemesi olarak 3 yarım kubbeyle bir uygulamayı Üsküdar'da İskele başındaki Mihrimah Sultan Camii'nde denemiştir. Şehzade Camii Sinan'ın selatin camileri mimarisinde dış cephelerin hareketlendirilmesi bakımından en önemli eseridir. Ve burada bilhassa minarelerin gövdelerindeki kabartma süsleme Osmanlı yapı sanatında ilk ve son defa uygulanmış bir örnektir. Sinan'ın selatin külliyeleri arasında İstanbul'da Haliç'e ha-

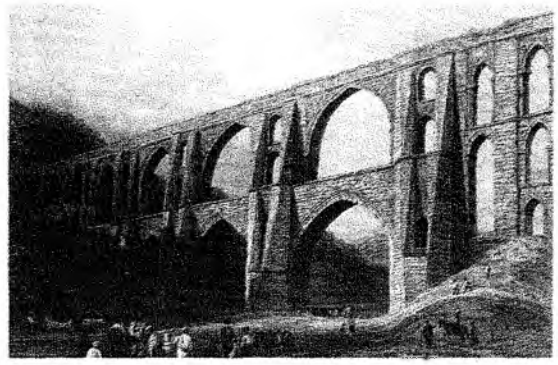
kim bir tepeyi taçlandıran Süleymaniye Camii ise Osmanlı yapı sanatının en başta gelen eserlerinden biridir. Şehrin tepelerini süsleyen bu büyük camilere Alman mimar Bruno Taut güzel bir buluşla "şehir taçları" (stadtkronen) adını vermiştir. Bu yapı, mimarisi olduğu kadar da yer seçimi ve şehrin topografyasına uyumluluğu bakımından dikkat çekicidir. Mimar bu hususları dikkatle araştırarak ve inceden inceye hesaplayarak eserini meydana getirmiştir. Şehrin Haliç tarafından görünümünde engebelerin durumları binanın bunlara göre yerleştirilmesi ve minarelerin zirve hattının hareketlerine göre daha alçak olan avlunun köşelerine yerleştirilmesi bu ince estetik hesaplanışın başlıca işaretleridir. Burada Bayezit Camii'ndeki iki yarım kubbenin desteklediği ana kubbe sistemi uygulanmış dış cephelerin masif yüzeyler olmasından kaçınılarak buralar ahenkli galeriler ile bezenmiştir. Sinan'ın yapısında herşey görevine göre yerli yerindedir. Hiçbir eleman oluruna bırakılmamıştır. Ne bir şey ilave edilebilir ne de herhangi bir yapı unsuru lüzumsuzdur diye düşünülebilir. Bununla birlikte süsleme unsurları da yeteri kadar ve yerli yerinde kullanılmıştır. Aşırıya kaçılmamış ve mimarinin hakimiyeti gözü dolduran kalabalık bezeme ile örtülmemiştir. Nitekim Osmanlı Dönemi Türk çiniciliğinin en parlak döneminde İznik çinilerinin en mükemmel örneklerini verdikleri bu yıllarda Süleymaniye'de çiniler yalnız mihrap çevresinde kısıtlı bir biçimde kullanılmıştır. Böylece iç mimarinin haşmeti ve bütünlüğü daha kuvvetli olarak vurgulanmıştır. Halbuki çağın imkanları ve zenginliği düşünülecek olsa Süleymaniye'nin iç duvarları yerden kubbelerine kadar çinilerle kaplanabilirdi. Halbuki bu usta mimari bakımdan önemsiz bazı yapılarında mesela yine İstanbul'da Ramazan Efendi Mescidi'nde (Bezirgan Mescidi) üstü ahşap çatıyla kapanan bu küçük binada bütün iç yüzeyleri eşsiz güzellikte İznik çinileriyle kaplanmıştır. Süleymaniye'nin yapımında yapılan harcamalar ve çeşitli işlerde çalışan ustalar ki bunların arasında Hıristiyanlarda vardır. Ömer Lütfi Barkan tarafından yayınlanan Süleymaniye inşaat defterlerinde açık olarak yer almaktadır. Büyük bir dış avlunun ortasında yer alan Süleymaniye'nin kıble tarafındaki hazirede Kanuni Sultan Süleyman'ın ve çok sevdiği eşi Hürrem Sultan'ın türbeleri de burada bulunmaktadır. Dış avlunun etrafında ana binayı destekleyen ve onun uzaktan görünümünü bütünleştiren medreseler ile bir darüşşifa ile bir tabhane ve bir aşhane-imaret yer aldıktan başka bir de hamamı vardır. Böylece burada bir Osmanlı külliyesi bütün unsurlarıyla düzenlenmiştir. Bu yapıların durumlarına göre uygun görülen yerlerinde bir arasta yeni çarşı ile bir de alt taraflarında bir kervansaray da unutulmamıştır. 16. yy.'da artık tabhaneli camilerden uzaklaşılmıştır. Bunların herhalde sonuncuları Sinan'ın erken dönem eserlerinden olan Halep'te Husreviye Camii'dir. Sinan kendi ifadesiyle de belirttiği gibi ustalığının şaheserini Edirne'de Selimiye Camii'nde vermiştir.

İstanbul Tophane'de Kılıç Ali Paşa Camii.

Bu yapı yalnız Osmanlı Devri Türk sanatında değil; fakat dünya sanat tarihinde yer alması gereken eserlerdendir. Genellikle düz bir arazide kurulan Edirne'de evvelce eski sarayın bulunduğu bir tepeyi seçen mimar, Sultan II. Selim için inşaa ettiği Selimiye'yi öyle bir şekilde yerleştirmiştir ki İstanbul'dan Rumeli'ye uzanan ana kervan yolunun ekseninde çok uzaklardan itibaren camii iki minareyle çerçevelenmiş muhteşem kubbesiyle görünürdü. Diğer iki minare farkedilmezdi. Maalesef yeni yapılan yolda bu özellik kaybedildiği gibi çevredeki yeni yapılaşma dış görünüme zarar verecek biçimde yükselmiştir. Belgelerden anlaşıldığına göre Sultan II. Selim adını yaşatacak olan bu eserin çeşitli özelliklerine önem vererek bu hususta Sinan'a önerilerde bulunmuştur. Kendinden önceki padişahlar gibi bir bahadır olmayan Selim bu eserin muhteşem ve mükemmel olması için hiçbir harcamayı esirgememiştir ve böylece Sinan'ın eliyle Türk medeniyetine bu benzersiz eser kazandırılmıştır. Selimiye'de kalın payelerin desteklediği büyük bir kubbe mekanın bütününe hakimdir. Burada mekanın her noktasından mihrabı görmek mümkündür. Böylece ikinci planda kalmış mekanlar yoktur. Ana kubbenin örttüğü mekan tam bir bütünlük içindedir. İç bezemede yine ölçülü davranılmıştır; yalnız geç dönemlerdeki bazı restorasyonlarda

içerdeki üst galeri duvarlarında olduğu gibi bezemelerin bir kısmı yok edilmiştir. Dört minarenin ana mekanın dört köşesine yerleştirilmesi adeta ortalarındaki muhteşem kubbeyi göğe doğru yükseltmektedir. Balkan Harbi yıllarında Bulgar işgalinde olan Edirne'de Türklerin gururlandıkları Selimiye Camii'ni havaya uçurmak için hazırlıklar yapılmış ve kesin emri Bulgar Çarı Ferdinand'ın vermesi istenmiştir. Ancak kral "tarih karşısında böyle bir sorumluluğu yüklenemem" cevabını vermiştir.

Selimiye Külliyesi'nde Süleymaniye'deki gibi zengin bir topluluk düşünülmemiştir. Sadece yanında medrese vardır sonra da yanına Ali Paşa Çarşısı denilen bir arasta kurulmuştur. Sinan yaptığı eserlerde değişik ve çeşitli planlar uygulamaktan hoşlanmıştır. Hatta o kadar ki hayatının son yıllarında en olgun çağında meydana getirdiği Tophane Kılıç Ali Paşa Camii'de Ayasofya'nın küçük çapta bir benzerini yaratmaktan da adeta bir mimari oyun gibi ortaya koymaktan kaçınmamıştır. Sinan bazı camilerinde yeni bir uygulama ile avlu revakının gerisine medrese odaları yerleştirmiştir. Böylece müşterek bir avlu hem medreseye hem camiiye hizmet etmektedir. Bunun örnekleri Kadırga'daki Sokullu Mehmet Paşa ve Edirnekapısı'ndaki Mihrimah Sultan Camii'nde görülür. Aynı prensip Şam'da yapılan büyük çaptaki önce Süleymaniye ve sonra Selimiye Külliyelerinde uygulanmıştır.



Mağlova Su Kemeri.

Sinan elimizde listesi bulunan pekçok sayıdaki eserini, başında bulunarak inşaa etmiş değildir. Zaten çeşitli redaksiyonları olan bu listelerde biri birine uymayan noktalar da vardır. Ancak bu listelerde adları bulunan bazı eserlerin yanında yetişen kalfaların ustanın verdiği talimata göre inşaa ettikleri anlaşılıyor. Dolayısıyla bunlarda Sinan'ın prensiplerine uymayan ayrıntılarla karşılaşılır. Bu hususta açıkça bir belgeden öğrenilen bir örnek Manisa'daki Muradiye Camii'dir. Sultan III. Murad için yapılan bu camiye, Sinan bir kalfasını göndermiş; fakat bunun ölümü üzerine ikinci bir yardımcı usta gidip inşaatı yapmıştır. Osmanlı sanatının klasik dönemine damgasını vuran mimar Koca Sinan'ın yüzlerce eserini burda tahlil etmeye imkan yoktur. Onun izlerini Kırım'dan Suudi Arabistan'a, Suriye'den Yunanistan'a Macaristan'a kadar Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde pek çok yerde bulmak veya tespit etmek mümkündür.

Bugünkü Türkiye'de Edirne'den Van'a kadar çeşitli yerleşim yerlerinde yapıları bulunmaktadır. Sinan mimari varlığı yalnız camilerde ve çeşitli vakıf binalarında değil başka türden yapılarda da göstermiştir. Ne yazık ki bunlardan günümüze kadar pek bir şey kalmamıştır. Yalnız İstanbul surları dışında evvelce bir büyük havuzun ortasında olduğu bilinen Kagir Siyavuş Paşa Kasrı bugün hâlâ durmaktadır. Saray-ı Humayun'da da (Topkapı Sarayı) Sinan tarafından yapılmış bazı bölümleri vardır. Bunlardan sarayda iki yerde herhalde Rodos'ta gördüğü Gotik mimarinin etkisiyle kaburgalı tonozu kullandığı da dikkati çeker. Sinan yaptığı medreseler arasında İstanbul'daki Rüstem Paşa Medresesi'nde kendinden yaklaşık 40 yıl önce adı bilinmeyen bir mimar tarafından Amasya'da inşaa edilen sekizgen planlı medrese şemasını ufak bazı değişikliklerle uygulamıştı. Amin Abadı tanımış olmasa bile en azından Amasya'da Kapuağası Medresesi'ni görmüş olmalıdır. Büyük mimarın en azından bu kendinden önceki tecrübeyi görerek ondan ilham aldığı düşünülür. Fakat şu var ki bu deneme başkaları tarafından sürdürülmemiştir. Osmanlı mimarisinde klasik dönemden itibaren su şebekelerine büyük öncelik verilerek başta İstanbul olmak üzere bentler, su kemerleri, su yolları, suyu dağıtan maksemler (savaklar) inşaa edilmiştir. Bunlara bağlı olarak da şehirlerde halkın faydalandığı çeşmeler inşaa edilmiştir ki bunlar Osmanlı mimarisinin çeşitli dönemlerdeki değişikliğini gösteren küçük anıtlardır. Su mimarisinin bir unsuru olan sebiller ise 16. yy.'da yapılmakla beraber 17. yy.'dan sonra bu tür yapılar çok çoğalmıştır. Sinan'ın kamu hizmeti için kurduğu yapıların arasında köprüler önemli bir yer alır. Bunlardan biri olan Büyükçekmece Köprüsü yüzyıllar boyunca batıdan İstanbul'a gelen yabancıların hayranlığını çekmiş olan bir

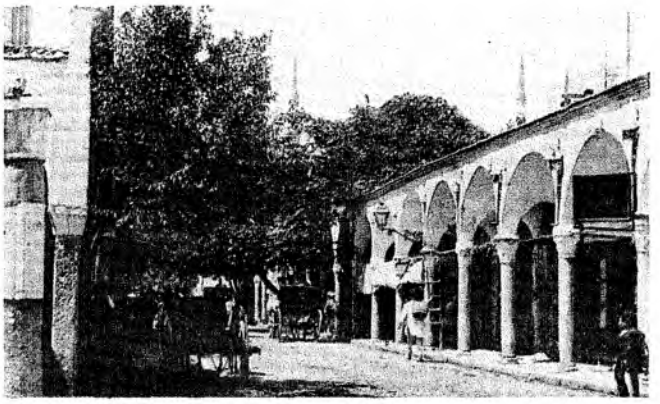
mimarlık şaheseridir. Kanuni döneminde yaptığı su yollarının bir unsuru olan çift katlı kemerlerden oluşan Mağlova su kemeri ise kolay taklit edilemeyecek bir mühendislik eseri olduğu kadar alalade bir teknik kullanım yapısının çok üstünde estetiğe sahip bir yapı sanatı örneğidir. Ne yazık ki başka çözümler arayacak yerde son yılların bazı teknisyenleri bu şahesere Ali Bey Bendi'nin suları içine gömerek feda etmekten kaçınmamışlardır. Ancak arazi hesaplarındaki yanlışlar yüzünden barajın suyu aslında alt kemerlerin yukarı hizasına kadar yükselecekken en aşağıdaki mahmuzlardan yukarı çıkmamaktadır. Mağlova Kemeri'nin feda edilmesi Türk sanatına karşı işlenmiş bir cinayettir denilebilir. Sinan'ın Trakya'da Silivri Köprüsü gibi eserlerinden başka 16.yy.'da şimdiki Balkan ülkelerinde Vişegırat'ta Drina üzerinde Sokullu Mehmet Paşa Köprüsü, Bulgaristan sınırında Sivilengrad'da Mustafa Paşa Köprüsü ne yazık ki son yıllarda Bosna'daki kargaşalar arasında yıktırılan ve köprücülük sanatının en değerli eserlerinden olan mimar Hayrettin'in eseri Mostar Köprüsü bu klasik dönemin akla gelen örneklerinden birkaçıdır. Sinan yapmış olduğu çok sayıdaki türbelerde ise değişik planlar uygulamak suretiyle kolayca monotonluğa kaçabilecek olan bu tür yapılarda zengin bir çeşitlilik meydana getirebilmiştir. Sinan Ayasofya Haziresi'nde Sultan II. Selim için İznik çinileriyle süslü ve önü revaklı bir türbe yaptıktan başka Kanuni Sultan Süleyman içinde külliyesi sınırlarında etrafı çepeçevre revakla çevrili büyük bir türbe inşaa etmişti. Ancak dışlarının pek gösterişli olmayışına karşılık Saraçhane başında Şehzade Mehmet için yaptığı türbede dış cephelerde renkli malzeme kullanmıştır. Yenibahçe'de Husrev Paşa Türbesi ise dış görünümü oldukça zengin bezemeli bir yapıdır. Osmanlı topraklarının her bir köşesinde hamam mimarisine önem verildiği dikkati çeker. Bunlarda sıcaklık kısmını altı değişik tip olarak tesbit edebiliyoruz. Hamamlar tek veya çift olarak yapılmıştır. Bu ikinci durumda erkekler kısmı ile kadınlar kısmı aynı tipte olmayabilir. Sinan'ın yaptığı hamamlarda en büyüklerinden biri Ayasofya önünde Haseki Hürrem Sultan çifte hamamıdır. Sıcaklık kısmının iç düzenlemesi bakımından değişiklik gösteren diğer bir eseri de Çemberlitaş'taki Nurbanu Sultan Hamamı'dır. Hamam yapımına o kadar önem verilmiştir ki 16. yy. yalnız Rüstem Paşa'nın hepsi de İstanbul dışında olmak üzere yaklaşık 25 kadar hamam yaptırdığı bilinir. Macaristan'ın Peçuy'da (Peç) temel harabeleri son yıllarda bulunan Memi Paşa Hamamı'nın bir zamanki ihtişamını Evliya Çelebi anlatır. Osmanlı hamam mimarisi başka hiçbir yerde görülemeyecek çeşitliliğe ve zenginliğe sahiptir. Sinan'la birlikte ana kervan yollarının üzerlerinde büyük çapta menzil külliyelerinin yapımına başlanmış, bu dönemde devam etmiş ve devam etmesine de önem verilmiştir. Osmanlı mimarisinin imar çalışmalarının dikkate değer örnekleri olan bu külliyelerde büyük bir cami etrafında çeşitli ek binalar arasında yolcuların barınması için büyük bir kervansarayın varlığı dikkati çeker. Bu hususta bir örnek olarak İzmit'te Pertev Paşa Menzil Külliyesi'ni gösterebiliriz. 19. yy.'da hâlâ kullanılan kervansaray sonraları bütünüyle ortadan kaldırılmıştır. Gebze'de Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nin ise kervansarayı bugün hâlâ görülebilir. Yine Sinan'ın eserlerinden Lüleburgaz'da Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi'nde de kervansaray ve çarşı mevcuttur. İskenderun yolu üzerinde yine Sokullu Mehmet Paşa'nın Payas'daki külliyesinde ve Karapınar'daki Sultan Selim Külliyesi'nde de yine kervansaray mevcuttur. Klasik devrin mütevazi ev mimarisi hakkında 16. yy. ortalarında İstanbul'a gelen M. Lorichs (Lorck)'in Çemberlitaş ile Bayezit arasında bir evi gösteren deseni bir fikir verir. Bunda dış duvarların ahşap mertekli bir karkasın içinin moloz taşlar ile doldurularak yapıldığı görülür (hımış). Bu yapı tekniğine aynı tarihlerde İstanbul'da bulunan Hans Dernschwam'ın seyyahatnemesinin metin içindeki basit krokilerin birinde de rastlanır. Bu devirde Beykoz kıyılarında yapılan hafif bir Hünkâr kasrı ise denize çakılmış mermer sütunlar üzerine oturuyordu. 17. yy.'da bir Fransız seyyah bu kasrın iç duvarlarının boydan boya bir kaside yazılarak bezendiğini bildirir. Aynı kasrın dış

İstanbul Çarşamba'da Mehmed Ağa Camii'nin içi

görünüşü ise 18. yy.'ın ilk yıllarında İsveçli Cornelius Loos'un bir deseninde görülebilir.

C) SİNAN'IN ÜSLUBUNU SÜRDÜREN USTALAR DÖNEMİ

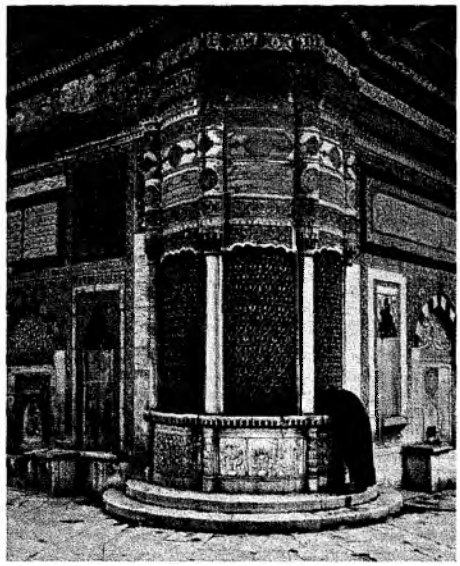
Klasik üslub Sinan'dan sonra onun etrafında yetişen ustalar tarafından sürdürülmüştür. Büyük mimarın uyguladığı ölçüler çerçevesi içinde onlarda eserler vermişlerdir. Bunların arasında en önemlisi 17. yy.'ın ilk yıllarında Sultan I. Ahmed için Sedefkar Mehmet Ağa'nın tasarlayıp yapmış olduğu Sultan Ahmed Camii ile külliyesidir. Burada plan bakımından dört yarım kubbeyle desteklenen ana kubbe sistemi kullanılmış, eserin deniz tarafından ihtişamını destekleyen altı minare eklemiştir. Ancak bu camii de duvarlara birbirinden farklı lale motifinin bol kullanıldığı ve mavi rengin hakim olduğu çinilerle kaplanmıştır. Kubbe ve iç kısımlar geçen yüzyılda yapılan bir restorasyonda kötü bir çivit mavisi kalemişi nakışlarla süslendiğinden son yıllarda bu camiye anlamsız bir ad yakıştırılarak "Mavi Cami" denilmiştir. Klasik üslubu sürdüren mimarlardan biri 16. yy. sonunda Safiye Sultan için Yeni Valide Camii'nin inşasına başlamış ancak çeşitli sebeplerden sadece temelleri yapılabilen bu büyük eser bitirilemeden 60 yıldan fazla bir süre boyunca öylece kaldıktan sonra şimdiki görünüşüyle tamamlanabilmiştir. Burada da dört yarım kubbeli sistemin kullanıldığı görülür. Bu selatin camiinin medresesi yoktur, fakat buna karşılık müştemilatı olarak ve dış avlusunun bir kısmını sınırlayan bugün Mısır Çarşısı denilen büyük kagir arasta inşaa edilmiştir. Klasik dönem mimarlarının orta boyda bazı önemli camiler yaptıkları bilinir. Bunlar arasında en dikkate değer eserler Mesih Paşa, İstanbul'da Çarşamba semtinde Mehmet Ağa camileridir. Hatta belki de çok değişik bir dış cepheye sahip olan Edirnekapısı'ndaki İvaz Efendi Camii'dir. Marmara kıyısında surlar üzerinde bulunan İncili Köşk ise ne yazıkki, günümüze kadar gelmemiştir. Bunun yalnız bazı gravürleri ile sahil yolu kenarında kagir alt yapısı durmaktadır. Klasik dönemin hassa mimar arasında adı geçen, İncili Köşk ve Mehmet Ağa Camii'ni yapan Davud Ağa, hangi eserlerde payı olduğu anlaşılamayan Dalgıç Ahmet Ağa'nın (Paşa) fazla bir eseri bilinmemektedir. 17. yy.'ın iç siyaset hayatında adına sıkça rastlanan hassa mimarlarından Kasım Ağa'nın ise eserlerine dair şimdide fazla bir bilgi yoktur. Belki onun görev yıllarında yapılan Bağdat ve Revan Köşklerinin inşasında ve esası daha eski olmakla beraber Sultan İbrahim döneminde yapılan Sepetçiler Köşkü'nde bir rolü olmuş olabilir. Klasik dönem 17. yy. sonlarına doğru önemli eserlerle kendisini pek göstermemektedir. Bu yıllarda medrese, cami, sebil gibi unsurlardan meydana gelen küçük külliyelerin inşa edilmeye başlandığı dikkati çeker. Cağaloğlu'nda fevkani bir taş yapı olarak inşaa edilen Hadım Hasan Paşa Medresesi'nin altında dükkanlardan başka bir de kurucusunun türbesi bulunuyordu. Fakat eski istimlaklarda bu unsurlar yıktırılmıştır. Son yıllarda bu önemli yapının restorasyonuna girişilmişti. Nitekim İstanbul'da Çarşıkapı'da Metzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi bu hususta bir örnektir. Bu tür medrese külliyelerinin en büyüğü ise Saraçhane başında Amcazade Hüseyin Paşa manzumesidir. Burada medrese etrafında cami, kütüphane, sıbyan mektebi, çeşme ve sebilden oluşan bir kompleks meydana getirilmiştir.



Şehzadebaşı'nda Direklerarası.

Yine 17. yy.'da başlı başına vakıf kütüphane binalarının da inşasına başlandığı görülür ki bunların ilki Köprülüler Kütüphanesi'dir. Sivil mimari örneği olarak Boğaziçi'nde Kanlıca'da meşruta yalı denilen Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı sadece divanhanesi yani büyük salonu günümüze kadar gelebilmiştir. Tamamen ahşap olan ve kısmen deniz üstüne uzanan bu binanın ortasında bir yine ahşap kubbe bulunuyor altında da zarif fıskiyeli havuz yer alıyor idi. Bu orta mekana açılan üç taraftan çıkmalar vardı. Bütün duvarlar ve tavanlar altın yaldızlı,

renkli nakışlar ile bezenmişti. Osmanlı döneminin ayakta kalabilmiş olan bu tek profan eseri ne yazıkki son 60-70 yıl içinde hiçbir bakım görmediği gibi değerine layık bir tamir girişiminin de bulunulmadığından bugün artık kurtarılamayacak derecede harap olmuştur. 18. yy.'ın başlarından itibarende Osmanlı dönemi Türk mimarlığı batıdan sızan yabancı etkilerin hakimiyeti altına girmeye başlar. Osmanlı şehirleri büyüdükçe ticaret merkezleri olmak üzere içlerinde büyük hanlar ve kervansaraylar yapılmıştır. Bunlar çeşitli tüccarları ve zanaatkarları barındırmakta ve aynı zamanda vakıflara gelir sağlıyorlardı. İstanbul'da bu çeşit yapılarda en büyüğü Valide Kösem Sultan'ın 17. yy.'da yaptırdığı üç avlulu Valide Hanı'dır. Alışveriş merkezlerine yakın bölgelerde daha ufak ölçülerde pekçok bulunmaktadır. Şüphe yok ki İstanbul dışında Anadolu'da ve Rumeli'nin çeşitli büyük merkezlerinde böyle büyük ticaret hanları inşa edilmiştir. Selçuklu geleneğine uygun olarak yollar üzerindeki kervansaraylar geleneği de Osmanlı döneminde bir dereceye kadar sürdürülmüştür. Bunların arasında Edirne'de Ekmekçioğlu Ahmet Paşa Hanı ile Bulgaristan'da kalan Hasköy'deki (Haskovo) benzeri bu tip yol kervansaraylarının değişik tipte örnekleridir. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Kayseri yakınında İncesu Kervansarayı bir askeri konaklama yeri olarak değişik özellikleri olan bir kervansaraydır. Askeri mimarinin de bazı yerde yapılan kalelerle temsil edildiği bilinir. Bunların en önemlileri Çanakkale Boğazı'ndaki kalelerdir. Ne zaman yapıldığını şahsen tespit edemediğim enteresan bir örnek de Çorum Kalesi'dir. Bu esas yerleşim yerinin dışında gayet muntazam dikdörtgen biçimde bir duvarla çevrili bir alandan ibarettir. Çok yıl evvel gördüğümüzde içinde bir mescit ile küçük bir mahalleyi barındırıyor idi bilmem duruyor mu?.



Lâle Devri'nin en göze çarpan örneği
III. Ahmed Çeşmesi'nin sebili ve süslemeler

3. Batı Hakimiyeti Altında Türk Sanatı Dönemi

Çeşitli felaketlerle sarsılan Osmanlı Devleti'ni savaşlar ve felaketlerin arkasından 18. yy. başlarında Sultan III. Ahmed yıllarında bir huzur dönemi takip eder; fakat bununla birlikte klasik üsluba bazı batı üslublarının sızıntıları ile karşılaşılır. Bununda birkaç safhası olmuştur.

A) LALE DÖNEMİ

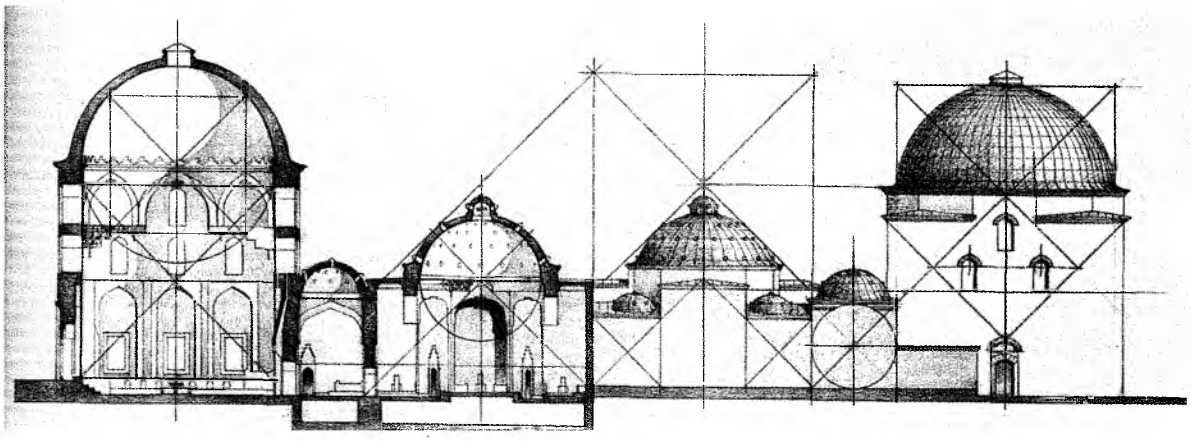
Sultan III. Ahmed'in çok sevdiği sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın da desteğiyle bir süredir durgunluk geçiren Türk sanatında yeni bir canlılık görülür. önceleri Yahya Kemal Beyatlı'nın yarattığı sonrada tarihçi Ahmet Refik Altınay'ın "Lale Devri" başlıklı bir kitapla yaygınlaştırdığı bu dönem klasik üslubun yaşama zevkiyle dolu çok süslü çok göz kamaştırıcı bir sanatın doğmasına yol açmıştır. Bu dönemde mimari klasik üslubun esaslarına bağlı kalmakla beraber bilhassa süslemede klasik dönemin pek hoşlanmadığı aşırı bir bezemeye yer vermiştir. Lale Devri denilen bu dönem tam anlamıyla bir geçiştir ve ancak 18. yy.'ın başlarında yaklaşık 25 yıl kadar bir süre boyunca yaşamıştır. Bunun en göze çarpan ve en belirgin örneği ise Ayasofya önündeki ünlü III. Ahmed çeşme ve sebilleridir. Mimarisi bakımından bütün elemanları klasik ölçülere uyan bu eser geniş çatısından toprak hizasına kadar her tarafı çeşitli tekniklerde bezemeler ile doludur. Bunların bir kısmı Türk sanatında eski geleneklere uygun motiflerdir, fakat bu arada geniş saçağın alt yüzündeki yaldızlı süslemeler yabancıdır. Bu kısa dönemde yapılan orta büyüklükteki vezir camilerinde hâlâ klasik üslubun ölçüleri yaşamaktadır. Fakat İbrahim Paşa'nın eski İstanbul'un en sevilen mesire yeri olan Kağıthane Deresi kıyısında kısa bir süre içinde yaptırdığı Sadabad Sarayı batıda ve bilhassa Fransa'da o yıllarda kurulan ve bahçelerinde su oyunlarına yer verilen sayfiye saraylarının bir benzeridir. Burada dere üzerine direklere oturur biçimde çıkmaya sahip bir kasır ile yanında yine kısmen direkler üzerinde olan bir saray yapılmıştır. Dere, iki tarafında rıhtımlar olan bir kanal içine alınmış ve tam kasrın önünde suyun kat kat mermer çanaklardan akması sağlanarak bir kaskat meydana getirilmiştir. Ortada suyun içinde ise yılan

biçiminde o çağın şairlerinden Nedim'in Ejderha dediği bir direğin başlarından dereye sular fışkırmaktadır. Bu tabiat içinde yaşama zevki o kadar yaygınlaşmıştır ki derenin iki tarafında çok sayıda kasırlar, köşkler yapılmıştır. Lale Devri Kanlı Patrona Halil İhtilali ayaklanması ile sona ererken Sadabad Sarayı hariç kalmak üzere bu muhteşem köşkler ve kasırların hepsi tahrip edilmiştir. Bu dönemin dini eserlerinden Şehzadebaşı'nda İbrahim Paşa'nın yaptırdığı külliye klasik üsluba uymaktadır. Cadde kenarında sıralanan arasta dükkanlarının diğerlerinden farklı bir özelliği ise antik çağda olduğu gibi önlerinde sütunlu bir revakın bulunmasıdır. İstanbul tarihine Direklerarası diye geçen bu cadde ne yazık ki 20.yy.'da yolun genişletilmesi düşüncesiyle sütunların kaldırılması sonunda bu ilgi çekici özelliğini bütünüyle kaybetmiştir. Osmanlı mimarisinde kendi başına küçük bir yapı türü olan sıbyan mektepleri genellikle çeşme veya sebil gibi bir su yapısı ile birleşik olarak inşaa edilmiştir. 16. yy.'dan itibaren; fakat bilhassa 17 ve 18. yy.'larda bunların pekçok sayıda oldukları görülür. Bunların çoğunun zemin katlarında bir çeşme veya İstanbul'dakilerin birçoğunda bir sebil bulunmaktadır. Yukarı katları ise içinde ocağı olan büyük tek bir salondan ibaret esas okuldur. Klasikten batı tesirli döneme geçiş sırasında Azapkapısı'nda Valide Saliha Sultan için yapılan ortasında sebil ve iki tarafında çeşmeleri olan son derecede süslü su binasında güzel bir sıbyan mektebi üstünde değil yanında ayrı olarak inşaa edilmiştir. Sıbyan mekteplerinin 18. yy'ın. ilk yarısı içlerinde yapılan bu örneği bu küçük ve basit yapıların en gösterişlisi olmasına rağmen ne yazık ki 1960'lı yıllarda köprüden Perşembe Pazarı'na dönüşü sağlayan yol yoncasının kavsine isabet ettirilerek, yıktırılmıştır.

B) TÜRK BAROK DÖNEMİ

Ayaklanmanın arkasından Osmanlı hükümdarı olan I. Mahmud döneminde batıdan gelen bu etki daha da güçlenir. Bezemelerde görülen zenginlik gözleri okşamakta ve hoş karşılanmaktadır. Ayasofya'nın hünkar mahfiline geçiş veren geniş saçaklı kapısı bunun en güzel örneklerinden biridir. I. Mahmud'un yapımına başlattığı ancak III. Osman tarafından bitirilen Nuru Osmani Camii ve külliyesi Türk baroğunun en göze batar eseridir. Çok büyük çapta tek kubbeli bir yapı olmakla beraber gerek mimari unsurlarda ve gerek süslemede klasik üslubtan hiçbir şey yoktur. Yerli hıristiyan ustaların çalıştığı bilinen bu eser batının Barok sanatının Türkleşmiş bir görüntüsünden ibarettir. Avrupa Barok sanatında başlıca elemanlardan olan cepheyi taçlandıran kavisli alınlık ve yüzlerdeki S kıvrım destekleri kullanılmamıştır. Fakat bütün kemer, kavsaralar bütün silmeler hepsi Barok üslubunun örnekleridir. Böylece Nuru Osmani Camii Avrupa'da başlayıp Orta Amerika, Meksika ve hatta Güney Amerika'ya kadar uzanan bir taraftan da misyonerler eliyle Çin'de bile uygulanan Barok üslubunun Türk sanatına girmiş olduğunu gösteren bir örnektir. Bu selatin camiinin arkasından inşaa edilen Sultan III. Mustafa'nın eseri Laleli Camii'nde klasik üslub biraz daha belirli olmakla beraber Barok sanatı izleri orada da kendisini gösterir.

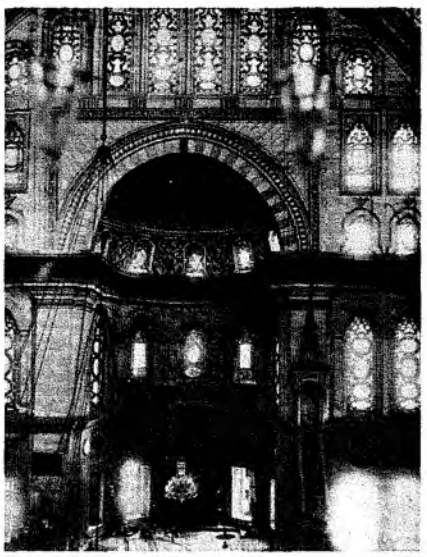
Türk barok mimarisinin en gösterişli yapılarından biri Eyüp Sultan semtinde Haliç kıyısında Sultan III. Selim'in annesi Valide Mihrişah Sultan için inşaa ettirilen ve çeşitli yapılardan oluşan külliyedir. Şehrin içinde ise bu batılı üslub Fatih Camii'nin haziresinin ucuna



Ayasofya'da Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nın kesiti.

Sultan II. Mahmut tarafından annesi Nakşıdil Sultan için yaptırılan türbedir. Bunun dış görünüşünde barok üslubun kıvrımlı çizgileri çok açık olarak görülür.

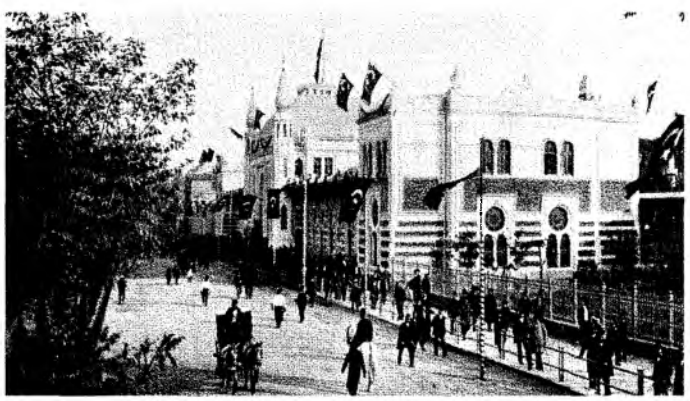
1766'da İstanbul'u büyük ölçüde harap eden şiddetli depremde büyük ölçüde yıkılan ilk Fatih Camii yeniden yapılırken klasik dönemin 4 yarım kubbeli sistemi tekrarlanmış olmakla beraber ayrıntılar yine Barok üslubtadır. Aynı padişahın yaptırdığı Üsküdar'da Ayazma Camii de yine bu üslubun bir temsilcisidir. Türk Baroğu küçük külliyelerde ve camilerde de belirlidir. Hacı Beşir Ağa, Zeynep Sultan camileri az veya çok bu Barok üslubuna işaret ederler. Önceki dönemde de örnekler vermiş olan medrese, kütüphane, cami vs. oluşan küçük külliyelerden biri de Seyyit Hasan Paşa Medresesi ve Camii'dir. Beşir Ağa gibi bununda altında bir sebili bulunmaktadır. Buraya gelir sağlamak üzere aynı semtte çift katlı ve çok ilgi çekici bir giriş kısmı olan bir de han yapılmıştır. 1894 depreminden sonra üst katı kaldırılmış, alt katın revakları ile son derece değişik iki tarafı çeşmeli ana girişi ise 1960 istimlaklerinde yıktırılmıştır. Bugün sadece alt katının bir parçası süpürgeciler hanı olarak kalabilmiştir. Barok sebillerin hepsinde görüldüğü gibi tunç şebekeler klasik motiflere göre değil, tamamen barok bir desene göre dökümleri yapılarak yerlerine takılmıştır. Barok dönemde mimarileri bezeyen ve gerçekten bir sanat eseri olan bronz dökme şebekeleri zarif eserler olarak ortaya çıkmıştır. Bu barok sebillerin bir tanesi Dolmabahçe Camii karşısında olan Emin Ağa Sebili'dir ki bunun bir özelliği küçük sebilhane mekanının içinde yaptıranın mezarının da bulunmasıdır. Sebil mimarisi en değişik ve en zengin örnekleri İstanbul'da vermiştir.



Barok uygulamanın ilk örneklerinden Nuruosmaniye Camii'nin içi.

Başka Osmanlı şehirlerinde bu tür yapılar pek yoktur; ancak Edirne'de birkaç tane birde 19. yy.'da İzmir Bölgesi'nde dikkate değer özelliği olmayan tek tük sebiller inşaa edilmiştir. Esasında caminin bir parçası olan ve avlunun ortasında yer alan şadırvan mimarisi Sultan I. Mahmud'un Ayasofya önünde yaptırdığı ve batı tesirli Türk mimarisinin şaheserlerinden sayılan şadırvanda en abidevi görünümüne kavuşmuştur. Bu su mimarisi örneğinde eski geleneklere uygun çok geniş bir saçağın koruduğu şadırvan bezemeleri bakımından Türk barok sanatının izlerine sahiptir. Ayasofya etrafına Mahmud'un kurdurduğu çeşitli ek binalar (aşhane-imaret, caminin bitişiğinde bir kütüphane) yapılırken şadırvanın hizasında da başlı başına kubbeli bir yapı halinde fevkani bir de sıbyan mektebi inşaa edilmiştir ki bu tür yapılar arasında bu yeni bir aşamaya işaret etmektedir. Böylece bu büyük Bizans eseri tam bir selatin külliyesi durumunu almıştır. Zaten Ayasofya'nın karşısında Mimar Sinan'ın 16. yy.'da yaptığı Haseki Hürrem Sultan Hamamı da bir bakıma bu külliyenin bir unsuru olmuştur. İstanbul ve Anadolu'da hiçbir benzeri olmayan bir su mimarisi yapısı da ancak bazı Trakya kasabalarında örneklerine rastlanan meydan şadırvanlarıdır. Batı Avrupa'da görülen bu tür yapılar yerleşim yerinin ana meydanının ortasında bir havuz halinde olup ortasındaki bir direkten su havuza fışkırmaktadır. Bunlardan en güzel örnekler barok dönemde yapılmış olup Tekirdağ ve Uzunköprü'de görülebilir. Bunların en eskileri Rumeli topraklarında Macaristan ve Bulgaristan'da bulunuyordu. Keşan'daki de fazla gösterişli değildir; ancak Tekirdağ'da ve Uzunköprü'dekiler barok sanatın zarif süslemeleri ile bezenmiş değişik sanat eserleridir. Oldukça büyük çapta eser olan Hekimoğlu Ali Paşa Camii de aynı özellikleri gösterir. Zengin bir külliye biçiminde olan adeta bir selatin camiini andıran bu eserin en ilgi çekici taraflarından biri avlu kapılarından birinin giriş dehlizi üzerinde bulunan kütüphanesidir. Genellikle içlerindeki değerli yazma kitapların rutubetten zarar görmemeleri için bu vakıf kütüphanelerin altlarında hava cereyanı sağlayan boşluklar bulunmaktadır. Hekimoğlu Külliyesi'nde bu boşluk bir avlu giriş dehlizi ola-

rak düşünülmüştür. Anadolu'daki barok eserlerden dikkati çeken biri de Aydın'daki Cihanoğlu Camii'dir. 18. yy. Osmanlı medeniyetinde vakıf kütüphane binalarının revaç bulduğu bir dönemdir. Bunlardan biri Ayasofya'nın yan cephesine I. Sultan Mahmud tarafından yapılmıştır. İç süslemesi bakımından zengin özellikler gösteren bu küçük yapı son yıllarda restorasyon yapılarak eski biçimine dönüştürülmüştür. Bu dönem içinde yapılan kütüphaneler arasında Ragıp Paşa, Murat Molla, Atıf Efendi Kütüphanesi bilhassa dikkate değer; ancak daha bunlarla birlikte pekçok vakıf kütüphanelerin içlerindeki kitaplar emniyet bakımından toplanarak Süleymaniye Medreselerinde biraraya getirilmiştir. Kütüphane mimarisi bakımından 18. yy. bilhassa zengin bir dönemdir. Barok üslubun çeşme, sebil gibi küçük yapılarda zarif ve göz oyalayıcı bir görüntüsü vardır. Planlarda da klasiği çok aşan pek büyük değişiklikler yapılmamıştır. Sadece yakın tarihlerde yandığı için yok olan Küçük Efendi Tekkesi'nde oval bir sofanın bulunuşu dikkati çeker. Bu özellik o devrin sivil yapılarında da uygulanmıştır. Türk barok üslubunun sivil mimarisinin güzel ve zarif bir örneği Haliç'te Hasköy yakınında bugün hâlâ bir parkın içinde duran Aynalıkavak Kasrı'dır. Türk mimari geleneklerine uygun bir planı ve görünümü olmakla beraber iç süslemesi bütünüyle bu dönemde güçlü olan estetiğin hakimiyetiyle meydana getirilmiştir. III. Selim 19. yy. başlarında batılılaşma akımına uygun olarak Haliç'te tesisler yaptırırken burada eskiden beri mevcut olan Haliç Sarayı'nı da ortadan kaldırmış ve sadece Aynalıkavak Kasrı'nı şimdiki görünümüyle inşaa ettirmiştir. Bunun iç süslemesinde duvarlarda o yılların ünlü şairlerinden Şeyh Galib'in şiirinden mısralar altın yaldızla işlenmiştir. Bu küçük kasır 19. yy.'ın son yıllarında çok yaygınlaşan batı üslubundaki köşk ve saraylardan önce Türkleşmiş barok üslubunun sivil mimarideki son örneği sayılabilir. Bu dönemde yine İstanbul dışında bazı büyük eserlerde inşaa edildiği görülür ki bunlar arasında en kayda değer olanı Yozgat'ta Çapanoğluları Camii ile Bulgaristan'ın Şumnu şehrindeki Şerif Halil Paşa Camii ve Külliyesi'dir. Sultan II. Mahmud devrinde yapılan Bayezit'teki yangın kulesi bu üslubun son örneklerinden sayılabilir. 18. yy. sonlarına doğru Güney Anadolu'dan gelen Ermeni Balyan ailesinin Türk mimarisine hakim olduğu görülür. babadan oğula yapı işlerini ellerinde tutan bu ünlü aile son dönemin Osmanlı mimarisine adeta damgasını vurmuştur. Osmanlı Devri Türk hayatında büyük bir yeri olduğu için yüzyıllardır Osmanlı topraklarının herbir köşesinde yüzlerce örneği meydana getirilen hamamların İstanbul'daki yapımı 18. yy. ikinci yarısında bir fermanla durdurulur. Bunun da sebebi bu tesislerin aşırı derecede su ve odun harcamasına yol açmalarıdır. Bu kısıtlayıcı tedbir ile hamam mimarisi yeni sanat akımında devamlılığını artık sürdürmemiştir.


Sirkeci Garı.

C) TÜRK EMPIRE (AMPİR-TANZİMAT) ÜSLUB DÖNEMİ

Fransız İhtilali ile Fransa'da Eski Yunan, Roma devri sanatına dönüş başlamıştır. Buna Batı'da Neo Klasik Dönem denir. Fransa'da Napolyon imparatorluğunda çok yaygın olan bu üsluba imparatorluk veya Empire üslubu denir. Bu üslub başka ülkelere de atlamış İngiltere'de Victorya, Amerika'da Georgion adlarıyla taklit edilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu üsluba (Tanzimat üslubu) adını vermiştir ki güzel bir buluştur. Bu sanat akımı Balyanların eliyle Osmanlı mimarisine girmiştir. Eski Yunan ve Roma mimarisinden alınan elemanlar, unsurlar yapılan binaların her tarafında ve bilhassa cephelerinde hakim olmuştur. Bunu bazen henüz etkisi azalmayan Barok ile karıştırarak kullanmışlardır. Sultan II. Mahmud için Tophane'de yapılan Nusretiye Camii'nde bu karma üslub görülür. Fakat klasik dönemin orantı ahengine sahip bulunmadığı bu camiinin minarelerinin başına gelenden anlaşılır. Minareler ilk yapıldıklarında aralarına kurulan

mahyanın önlerine gelen kubbe yüzünden denizden görülemediği farkedilmiş bunun üzerine yükseltilmelerine karar verilmiştir. Halbuki böyle bir tutum klasik dönemde düşünülemezdi. Bu dönem minarelerinde bazılarının yapıldıktan sonra fazla kalın olduğu görülerek taşları dışardan traş edilerek inceltilmesine çalışılmış bunun sonunda Marmara'dan esen şiddetli lodos fırtınasında minareler cami üzerine devrilmiştir. Resmi devlet binaları da genellikle bu üslubun özelliklerine sahiptir.

Osmanlı Devleti'ne çeşitli dış ülkelerden gelen yabancı mimarlar da bu üslubta binalar yapmaya özen gösterirler. Artık klasik Türk mimarisinin izleri tamamen kaybolmuş yalnız bazı planlarda kullanılmaya devam etmiştir. Bu üslubun en göze çarpar örneklerinden biri şehrin ortasında Divan Yolu Caddesi kenarında Sultan II. Mahmud için yapılan türbe, sebil ile hazire duvarıdır. Burada bilhassa sebil tipik bir roma yuvarlak mabedi biçimindedir. Sultanahmet Meydanı'na bakan geniş bir cephe halindeki Cevri Kalfa Mektebi ise Sultan II. Mahmud tarafından ayaklanma sırasında canının kurtarılmasına yardımcı olan Cevri Kalfa adındaki saray kadının hatırası için yapılmıştır. Meydana bakan geniş bir cephesi ve zemin katında sebiller ile çeşme bulunan bu mektep yapısı eski sıbyan mektepleri geleneğinden değişik bir ifadeye sahiptir. Bu bakımdan da bir yeniliğin örneğidir. Sultan Aziz döneminin eserlerinden Ortaköy ve Dolmabahçe camiileri de bu yabancı üslubun belirli örnekleridir. Hatta Dolmabahçe Camii'nde aşırı derecede ince olan minarelere birer Korint üslubu görünümü verilmiştir. Fransız mimar Bourgeois yaptığı seraskerlik, şimdiki üniversite binası İtalyan İsviçresi'nden Fossati'nin Darülfünun olarak yaptığı ve sonra adliye binasıyken 1933'te yanan ve daha sonra enkazı da kaldırılan büyük yapı, İngiliz mimar Smith'in eseri şimdi Teknik Üniversitesi olan eski Taşkışla bunların başlıcalarıdır. Bu arada Boğaz kıyılarında yine böyle yabancı üslubta eski sahil saray ve köşklerin yerlerine Dolmabahçe ve Beylerbeyi sarayları yapılmıştır. Önce III. Ahmed döneminde yapılan sonra II. Mahmud tarafından değiştirilen eski Sadabad Sarayı'nın yerine de Sultan Aziz tarafından Balyanlara iki katlı bir Avrupa sarayı görünümünde yeni bir bina yaptırılmıştır ki, bu da 1940'lı yıllarda yıktırılmıştır. Özel kagir saraylardan Mercan Yokuşu başında Büyük Ali Paşa Konağı da bu üslubun örneklerinden idi. 1909'da yandıktan uzun bir süre sonra 1950'li yıllarda kagir duvarları ortadan kaldırılmıştır. Bu dönemin sonlarına doğru belirsiz üslubta birtakım binalar ve camiler de yapılmıştır ki bunların içinde en karakteristik örnek Konya'da Aziziye Camii'dir. Saray-ı Hümayun'un adalet kulesinin tepesinde evvelce ahşap bir köşk varken 19.yy.'ın ikinci yarısında bu bölüm kaldırılarak yerine bugün görülen büyük pencereli ve tamamen ampir üslubundaki tepelik inşa edilmiştir. Sarayın yine içinde Sultan Abdülmecit için yapılan Mecidiye Köşkü de bu büyük komplekse bağlanmış olan son eklentidir. Gerek mimarisi ve gerek iç süslemesi ve döşenişi ile çağdaşı küçük bir Fransız şatosunu andırır. 19.yy.'da çeşitli Osmanlı bölgelerinde belli başlı şehir ve kasabalarda saat kuleleri de inşaa edilmiştir. Bunların hepsi birbirinden değişik mimarilere ve üslublara sahiptir. İçlerinden bazıları Edirne'de, Erzurum'da, Konya'da (şimdi yok) mevcut bir tarihi eserin üstüne oturtulmuştur. Bazıları ise temelden itibaren yeni yapılmıştır. Bu üslub devrin başta kamu binalarında hatta devletin otoritesini simgeleyen hükümet konakları ve hatta çok küçük karakolhane binalarında da uygulanmıştır. Bunların başlıca özelliği girişlerindeki sütunlara oturan bir çıkmadır. Aynı mimari akımın tesiri ile Haliç kıyılarında Haddehane, Humbarahane, Eyüp'te Feshane gibi sanayi tesislerinde de kullanıldığı görülür. 19. yy.'da bu sanayileşme akımına paralel olarak taş mimarili gemi kızağı ve havuzları inşa olunmuştur. Konak mimarisi 19. yy. içlerinde genellikle ahşaptan çok katlı yapılara dönüşmüştür. Bunlarda iç plan düzenlemesi birçok hallerde eski mimari geleneğe uymakla beraber dış cephe görünümü Tanzimat üslubunun

Taksim Topçu Kışlası'nın girişi, 19. yy'ın ikinci yarısında.

izlerine sahiptir. Dış kaplamalarda geniş biçilmiş kerestelerden yapılmıştır. Mütevazi evlerde ise genellikle ikinci katta bir çıkma yapılmasına özen gösterilmiştir. Bu konak ve evlerin kagirden olanlarına da rastlanır. Aynı dönemde büyük şehirlerin bazılarında Tanzimat üslubuna uygun işhanları ile yy. sonlarına doğru apartman konutlar da yapılmıştır.

D) KARMA (EKLEKTİK) ÜSLUBLAR DÖNEMİ

19. yy.'ın sonlarına doğru bu yabancı mimarlar çeşitli üslubların birarada toplanması ile birtakım eserler meydana getirmişlerdir. Bunlarda Barok, Gotik ve Osmanlı-Türk motifleri karma bir halde kullanıldığından Eklektik üslub denilmiştir. Bu karma üslubun en göze batan örneği Aksaray'da Valide Pertevniyel Sultan için İtalyan mimar Montani tarafından yapılan Valide Camii'dir. Bu yapı tek kubbeli kare planlı şemayı sürdürmekle beraber dış mimarisinde Türk mukarnasları (stalaktit) ile birlikte üç bölümlü Gotik pencerelerin varlığı dikkati çeker. Aynı Gotik özellikler Balyanların eseri olan Çırağan Sarayı'nda da vardır. Bu kısa dönem içinde yine batılı mimarlar tarafından değişik üslublarda, fakat Türk sanatına tamamen yabancı yapılarda inşaa edilmiştir. Sultan Ahmet Meydanı'ndaki Alman Çeşmesi ve Karaköy'deki Karaköy Palas adı verilen büyük işhanı Bizans mimarisinden alınan bilgilerle yapılmıştır. İstanbul Arkeoloji müzesi ise bütünüyle Greko-Romen üslubunda bir yapıdır. Alman Prusya üslubunda ise iki Alman mimar Haydarpaşa Garı'nı inşa etmişlerdir. İtalyan mimar D'Aranco ise 19. yy. sonlarında İstanbul'da o yıllarda batıda yaygınlaşan Art-nouveaü denilen veya Almanların Yugunt Jugendstil denilen üslubu aksettiren bazı yapılar meydana getirmiştir. Bu yabancı mimarlardan bazıları da Türk sanatıyla karışık karma binalar yapmaya gayret göstermişlerdir ki bunların biri Haydarpaşa'daki Tıp Fakültesi binası ile Sirkeci Garı'dır. Karma üslubun kendisini gösterdiği ilgi çekici bir örneği de Taksim Topçu Kışlası'nın gösterişli büyük girişi idi. Ne yazıkki çok yıl önce bu eser ortadan kaldırılmıştır. Üniversite merkez binası Bayezit Meydanı'na açılan büyük girişinde ise hangi gayeyle düşünüldüğü anlaşılamayan ve bütünüyle Kuzey Afrika'nın Mağrub üslubunda inşaa edilmiştir. İstanbul gibi köklü sanat eserlerine sahip bir yerde uzak Afrika üslubunun böylece temsil edilmesinin sebebini Afrika müslümanları ile yakınlaşmak için yapıldığı söylenilse de buna inanmak zordur. Başta İzmir olmak üzere batı Anadolu'nun çeşitli yerleşim yerlerinde Türk klasik üslubundan uzaklaşmış birtakım camilerin varlığı da görülür. Bazı tarihi merkezlerde 19. yy.'da inşaa edilen ve herhalde yerli hıristiyan ustaların eserleri olan büyük birkaç camininde ortada bir ana kubbenin dört beşik tonozla desteklendiği ve köşelerde de daha küçük kubbelerin örttüğü mekanların varlığı da görülür ki bu mimari biçim Bizans döneminin haç planlı kiliselerini hatırlatır.Bu tipin temsilcisi olarak Erzincan'da 1939 depreminden sonra hiçbir izi kalmayan İzzet Paşa Camii ile Malatya Büyük Camii gibi eserlerde karşılaşılır ve bazı diğer doğu yerleşim yerlerinde de bu örneklere rastlanır.

Osmanlı ev mimarisinin bir örneği: Filibe'de Kuyumcuoğlu evi. (Pars Tuğlacı)

4. Yeni Türk Üslubu Dönemi

Yabancı mimarlar tarafından tasarlanan ve yabancı ustalar tarafından yapılan bu mimari akıma karşı 19. yy. sonlarında adeta bir tepki gibi yeniden Klasik Türk üslubuna dönüş başlamıştır. Sultan II. Abdülhamid yıllarında başlayan bu akım, Türk sanatına ilgili olan Türk mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunların başında Mimar Vedat ve bilhassa Kemalettin Bey gelmektedir. Klasik dönem Türk sanatının belli başlı formları bu yeni Türk milli mimarisinde biraz ölçüsüzce biraraya ge-

tirilerek kullanılmıştır. Mimar Vedat Bey'in Büyük Postahane binası Türk klasik üslubundan başka unsurların varlığının yanında Rönesans mimarisini hatırlatan elemanlarda vardır. Bu bakımdan bu yapı bir dereceye kadar karma üslubu hatırlatır. Mimar Kemalettin Bey klasik dönemin bir hayranı olduğu için yaptığı binalarda Türk mimarisinin klasik unsurlarını bolca kullanmıştır. Bakırköy, Bebek, Bostancı Camileri bu milli mimariye dönüşün başlıca örnekleridir. Aynı üslub bazı kamu binalarında kendisini göstermiş Kadıköy Kaymakamlığı, Balmumcu yolundaki meydan çeşmesi, Haydarpaşa Vapur İskelesi ve Boğaz ile Marmara kıyılarındaki vapur iskelelerin birçoğu bu üslubta yapılmıştır. Birinci Dünya Harbi'yle yeni milli mimarinin ilk safhası kapanmış ve ancak Cumhuriyet Dönemi ile ikinci safhası da bir süre daha sürdürülmüştür.

IV
OSMANLI MİMARİSİ HAKKINDA GENEL DÜŞÜNCELER

Yukarıda Osmanlı Devleti sınırları coğrafyasında yayılışı ile tarih içindeki gelişimi fazla ayrıntılara girmeksizin özetlenmiş olan Osmanlı Dönemi Türk mimarlığı 700 yıl içinde çok hareketli bir akıma sahip olmuştur. Bu uzun ömürlü sanatın eser verdiği bütün yerlerdeki ürünleri bunların özellikleriyle birlikte eksiksiz bir biçimde henüz derlenememiştir. Mimarlık tarihinin ortaya koyduğu yapıların yalnız camii mimarisinden ibaret değil çok daha çeşitli türlerde de varlığını gösterdiği açıkça belli olmaktadır. Hatta merkezden uzak bazı yerlerde yapıların yerel üslublarla kaynaştığı da dikkati çeker. Nitekim pek çok Rumeli ülkelerinde minareler aşırı derecede ince uzundur. Halbuki merkezde bunlar esas camii bünyesi ile daha orantılı yapılmıştır. Yine Rumeli'deki eserlerde merkezdeki yapılarda rastlanmayan derecede iç dekorasyonda aşırı bir yüklülük dikkati çeker. Klasik devir içinde hatta Sinan'ın eseri olduğu bir tezkerede bildirilen Van'daki Hüsrev Paşa Camii'nin estetiği İstanbul'daki çağdaşı camiilerden farklıdır. Mısır ve bazı Arap ülkelerindeki Osmanlı camileri ise dış görüntüleri bakımından o bölgelerin mimari karakteri ile daha bağlantılı bir görünüme sahiptirler. Osmanlı mimarisi yurt dışında başta Üsküp olmak üzere birçok yerleşim yerlerinde bazen çok zengin bir biçimde temsil edilmiştir.

Bunlardan pek çoğu yabancı ülkelerin sınırları içinde kaldıklarından ya bütünüyle tahribe uğramışlar veya esas biçimleri tanınmayacak derecede değiştirilmiştir. Bazı hallerde uzun süre boyunca çeşitli sebeplerle yurt içindeki bazı yapılarında değişikliğe uğradıkları görülür. mesela Sinan'ın eserlerinden Fındıklı'da Süheyl Bey Camii Sultan Aziz döneminde cadde genişletilirken bütünüyle ortadan kaldırılmış ve yerine taş ve tuğladan sekizgen biçiminde ve karma üslubta yeni bir camii yapılmıştır. Bu da 1950-60 yılları arasında istimlak edilerek yine yıktırılmıştır. Bugün hiçbir iz yoktur. Atatürk Köprüsü'nün Unkapanı ucunda olan ve esasında Sinan tarafından yapıldığı bilinen Süleyman Subaşı Camii de 19. yy.'ın Türk ampir üslubunda bir yapı idi. Aynı imar çalışmalarında yıktırılmıştır. Yine Sinan'ın eserlerinden olduğu bilinen Fındıklı yamacındaki Cihangir Camii bugünkü mimarisiyle Sultan II. Abdülhamid dönemine aittir. Esas görüntüsü bilinmemektedir. Fakat 19. yy.'ın ortalarında çekilmiş eski bir fotoğrafda bu caminin o sıralarda dalgalı bir çizgiye sahip bol pencereli bir kasnağı olduğu açıkça görülür. Kısacası, Osmanlı devrinin bütün mimari eserleri inceden inceye araştırılıp tahlil edilerek bunların zengin bir Corpus halinde derlenmesi gereklidir. Bugün Saray-ı Humayun olan Topkapı Sarayı'nın sadece bir kısmı mevcuttur. Fakat bir zamanlar Sarayburnu'nda kıyıda bir bölgeyi işgal eden ve 1865'lerde bir yangından sonra bütünüyle ortadan kaldırılan yazlık bölümün sadece eski bir fotoğrafı sayesinde tanınmaktadır. Bursa'daki ilk Osmanlı Sarayı hakkında bir bilgi olmadığı gibi aynı İstan-

bul'dakinin düzeninde olan Edirne Sarayı'na dair birkaç kalıntı dışında bazı belgelerden ve resimlerden bilgi edinilmektedir. Haliç'te Aynalıkavak Kasrı'nın yerinde olan Tershane Sarayı, Salacak kıyısındaki büyük yazlık Kavak Sarayı, Boğaz kıyılarındaki sahil saraylarının hemen hepsi ortadan yok olup gitmiştir.

İstanbul'a Türk damgasını vuran külliyelerin bile çeşitli ek binaları ortadan kaldırılarak bunlar adeta güdük bir hale getirilmiştir. Esasında bütün bu eserlerin orijinal hüviyetleri tespit edilerek Osmanlı mimarisinin esasları daha tamam bir şekilde ortaya konulmalıdır. Bu işler yapılırken bugünkü sınırlar içinde olan bazı yerleşim yerlerinin önemli sanat merkezleri oldukları göz önünde tutularak bunlarda bir Osmanlı şehrinin karakteristik örnekleri olarak incelenmelidir. Başta Amasya, Manisa, Bursa, Edirne olmak üzere daha ufak merkezler üzerinde önemle durulmalıdır. Bunlar gerçekleştirildikten sonra ancak Osmanlı mimarisi çok zengin türleri ve yeryüzündeki yayılışı ile daha iyi tanınmış olacak ve dünya medeniyeti sanat tarihindeki yerini daha güçlü bir şekilde almış olacaktır. Osmanlı devri mimarisi araştırmaları üniversitelerimizde sanat tarihi ve mimarlık tarihi çalışmaları başlayıp yaygınlaştıktan sonra hızla gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır ve yine de bazı eksiklerle karşılaşılır. Nitekim Osmanlı askeri mimarisinin birçok yapısı henüz incelenmemiştir. Aklımıza gelen bir örnek olarak Akdeniz kıyılarını korumak gayesiyle Osmanlı devrinde yapıldığı anlaşılan Silifke yakınındaki Ağa Limanı Kalesi ilim aleminde bilinmez. Ve bunun gibi daha pek çok örnekler sayılabilir.

Bütünüyle ele alınamayan konulardan biri de Osmanlı devri ev mimarisidir. Osmanlı devri ev mimarisinin ahşap son örnekleri elden çıkmış olan Rumeli topraklarında mesela Yunanistan'da Kesriye'de (Kastoria) görmek mümkündür. Bu mimarinin örnekleri Anadolu'da da Bursa, Yenişehir (Şamaki evi) Birgi ve Safranbolu'da vardır. Bu Osmanlı Türk ev mimarisinin 18 ve 19. yy.'da kagire uygulanışını gerek mimari gerek iç bezeme bakımından Haliç kıyısındaki Fener evlerinde bulmak mümkün oluyordu. Fakat ne yazık ki bu sonuncu örnekler son 60-70 yılın "imar" çalışmalarının kurbanı olarak yok edilmiştir. Taş ev mimarisinin örneklerini de Güneydoğu'da Diyarbakır, Mardin gibi merkezlerde hâlâ görmek mümkündür. İstanbul dışındaki özel saraylarda Cezayir Beylerbeyi Konağı'nın korunmuş olduğu bilinir. Doğubeyazıt'ta 18. yy. sonlarında yapılan İshak Paşa Sarayı ise çok gösterişli, fakat Türk geleneklerinden biraz uzaklaşan ve yerel sanat zevkinin hakim olduğu bir komplekstir. Bunun gibi Osmanlı saray-u humayunu ile boy ölçüşmek geyesiyle kurulmuş şimdi Yunanistan'da Serez'de 19. yy.'a ait Yusuf Paşa Sarayı hakkında bir bilgimiz yoktur. Osmanlı devrinde çok sayıda devletin sınırları içinde hemen hemen her tarafta yapılan ayan konaklarından ise hiçbir şey kalmamıştır. Çok ihtişamı ve Osmanlı mimarisinin akışına göre biçimlendirilen bu ahşap yapılarda yalnız bir tanesinin çok güzel bir gravürü Karadeniz kıyısında olanı (Ayancık veya Tirebolu?) bulunmaktadır. Trabzon ile Rize arasında yol kenarında görülen ve Kastel adı verilen konak ise yerel özelliklere sahip oldukça değişik karakterde bir yapıdır. Batı Anadolu'da ve Rumeli'de çok sayıda evvelce örnekleri bulunan ağalara ait çiftlik evleri konusu da ayrı bir bahis teşkil eder. Bunlarda bir kale burcu gibi kagir yüksek bir kulenin tepesine oturtulmuş ahşap bir köşk görülüyordu. Eski bir fotoğrafından öğrenildiğine göre bu yapılardan son derecede dikkat çekici bir örnek Bulgaristan'da bulunuyordu. Çok yüksek kagir bir kulenin üstünde klasik Türk evi şemasına uygun dörtlü çıkmalı ahşap bir köşk oturtulmuştu. Böyle çok daha basit bir örnek ise Kadıköy'de Kızıltoprak'ta şimdi yerinde apartmanların bulunduğu Papazınbağı denilen yerde 1960 yıllarına kadar duruyordu. Osmanlı devri Türk mimarisinin zenginliği, çeşitliliği ve yaygınlığı yukar'daki bölümlerde özetlenmiş bulunuyor. Bunların arasında yalnız Osmanlı sanatının yarattığı bazı türler vardır ki, bunları başka çevrelerde bulmak mümkün olmamaktadır. Nitekim Osmanlı şehirciliği baş unsurlarından olan Bedesten 14. yy.'dan 17. yy.'a kadar Rumeli'de ve Anadolu'da eserler vermiştir. Bunlar batı topraklarında Sofya'da, Filibe'de, Serez'de, Selanik'te vs.'de görülebilir vayahut vaktiyle bulundukları bilinir, birçokları da bugünkü Türkiye sınırları içinde İstanbul'da, Edirne'de, Bursa'da, Ankara'da, Konya'da, Amasya'da, Merzifon'da, Tekirdağ'ında ve Trabzon'da mevcuttur veya mevcut idi. Yalnız monoton olmaya çok uygun bu tür yapılarda bile karşılaşılan çeşitlilik Osmanlı mimarisinin zenginliğine bir işaret sayılabilir.

Batı sanat tarihi bilimi eksik ve hatalı bir değerlendirme yaparak Osmanlı mimarisin Ayasofya'ya ve Bizans yapı sanatına bağlamak görüşünü ileri sürmüş ve bunda uzun süre ısrar etmiştir. Bazı yerli sanat tarihçileri de bu görüşlerin az veya çok tesirleri altında kalmaktan kendilerini kurtaramamışlardır. Halbuki Ayasofya'nın mimarisinin gelişimi ve Bizans mimarisinin yüzyıllar boyunca ortaya koyduğu prensiplerin kökleri erken Hıristiyan mimarisinden gelmekte buna karşılık Osmanlı mimarisi başlangıcından itibaren başka esaslardan köklerini alan bir mimarinin aşamaları sonunda kendisine has biçimini bulmuştur. Çok büyük çapta kubbenin yuvarlak beden duvarına oturduğu ilkçağın sonlarının büyük kubbenin örttüğü merkezi planı, erken Hıristiyanlık mimarisinin klasik bazilika düzeni ile kaynaştırılması suretiyle bir kubbeli bazilika olan Ayasofya Bizans mimarisinin gelişmesinde rol oynamamış ve gerçek Bizans mimarisi yaşadığı 1000 yıl içinde Ayasofya örneğini bir daha denememiş veya geliştirmeye çalışmamıştır. Halbuki Osmanlı mimarisi hızlı bir gelişmeyle kubbeyi mekana hakim duruma sokmak suretiyle zirveye ulaşmıştır. Böylece statik başarıya kavuştuğu gibi mekanın bütünlüğünü noktalamıştır. Kubbe çapının birkaç metre fazla veya eksik oluşu önemli değildir. Esas problem bunun altındaki mekanda ziyan edilmiş bölümlerin olmaması gerekir ki Osmanlı mimarisi bu sonuca varabilmiştir.

Osmanlı mimarisi uzunca bir süre ülkemizde bile azımsanmıştır. Hatta o kadar ki 19. yy.'da ünlü bir Türk yazarının kaleme aldığı çeşitli ad ve terimlere esprili bir açıklama vermek iddiasında bulunan bir sözlükte Mimar Sinan gibi bir usta hakkında çok küçültücü bir ifade kullanılmıştır. Fakat artık Osmanlı mimarisi böyle görüş ve ifadeleri layık olmadığını belli edecek biçimde bilinmekte ve tanınmaktadır. Son 70-80 yıl içinde yerli ve hatta yabancı araştırıcıların verdikleri eserler bu mimarinin varlığını aynı zamanda dünya sanat tarihindeki yerini de ortaya koymuştur. Bu yoldaki çalışmalar ilerledikçe daha zengin bilgiler elde edileceği de kesin olarak söylenebilir.

OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ

PROF. DR. M. OLUŞ ARIK
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

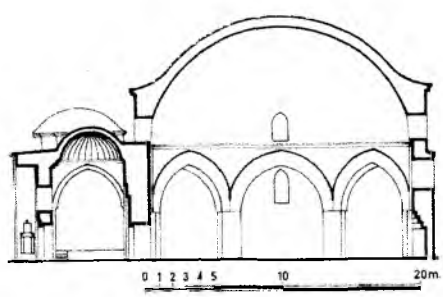
"Cismi gitmiş, ismi kalmış" Selçuklu Hanedanı, 1308'de isim olarak da tamamen silinince, Anadolu birliği çeşitli Türkmen Beyleri tarafından parçalandı. Bunun yanı sıra, istilacı Moğolların bazı komutanları, vali v.b. büyük bürokratları, bir kısım eski Selçuklu devlet adamları, hatta Eyyubilerin bir kolu ile Memluk Sultanlığı da Anadolu'da egemenlik yarışına katılmaktaydılar.

Bu ortamda bile Selçuklu çağında başlayan, Anadolu'ya özgü, yeni sanat gelişimi ilerleyerek, zenginleşerek devam etmiştir.

Sonra 15. yy. sonları ile 16 yy. başlarında, bu çatışan varlıklar tablosu yerine, Anadolu'nun yeni bir ortak disiplinle büyük ölçüde birleşmesine tanık olunmaktadır.

İşte bu iki yüzyıl dolayındaki zamanda, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde hüküm süren, fakat Selçuklu kültür mirasını paylaşan *"Beylikler"*, Anadolu'yu tamamen Türkleştirmişler; buna karşılık kendileri de Selçuklu çağı ile kıyaslanmayacak ölçüde Anadolu'ya mal olmuşlar, yeni bir kimlik kazanmışlardır.

Her biri küçüklü-büyüklü birer krallık, kendi deyişleriyle *Sultanlık* olan; bir çoğu, Selçuklu çöküşüyle doğan ortak otorite boşluğunu doldurma iddiası güden bu Beylikler içinde, 1290'ların sonlarında resmen tarih sahnesine çıktığını kabul edilen *Osmanlılar*, başlangıçta en çelimsiz ve önemsiz görünenidir. Bir uç beyliği niteliğinde, *Bizans*'ın merkez bölgesi, *Metropolü* denebilecek *Marmara* bölgesinin sınırlarında konumlanmışlardır. Bu konum onlar için "kader belirleyici" bir etken olmuştur.



Resim:1- Mudurnu Yıldırım Camii Kesiti.

Beyliklerin her biri kendi bölgelerinde yeni bir imar faaliyetine giriştiklerinde, temel mimari kavram Selçuklu stili ekseninde olmakla birlikte, her bir bölgenin Türk-öncesi kültürel mirası, yeni biçimlenişlerde çeşitli derecelerde rol oynamışlardır.

Her ne kadar böyle çok ve çeşitli merkezlere dağılan yapı faaliyetinde, kullanılan malzeme, devreye sokulan insan gücü ve ustalık çoğu kez oldukça mütevazi idiyse de; deneyici bir ruhla meydana getirilen büyük bir tip çeşitliliği, yapısal yöntem zenginliği dikkati çeker.

Kuşkusuz bu gelişmelerde İran ve Orta Asya ile Anadolu arasında Selçuklu çağından beri süregelen demografik hareketlerin de büyük katkısı olmuştur.

Mabet mimarisi her kültürün "resmi temsilcisi" gibidir. *Cami*'de, Türk İslam toplumlarındaki kültürel ve mimari gelişmelerin odak noktasını oluşturan bir yapı türüdür.

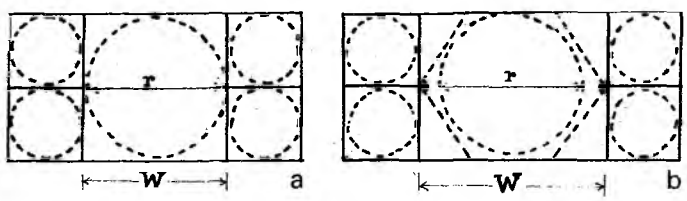
Cami mimarisi Türkiye'de diğer İslam ülkelerindekilerle kıyaslanamayacak, benzersiz bir gelişim göstererek İslam dünya görüşünü belki de en iyi sembolize eden sonuçlara ulaşmıştır. Bu gelişme Selçuklu çağında belli-belirsiz başlamış; Osmanlı döneminde kesin, berrak biçimler kazanarak doruğa çıkmıştır. Beyliklere, özellikle Osmanlılara ait camilerde, gerek tipoloji, gerek teknik, gerekse mekan tasavvuru ve estetik açılarından, Selçuklu "ar-

kaik" karakterinden "Osmanlı Klasiği"ne geçişi sağlayan bir "ara-devir" yaşanmıştır. Bu dönemde biçim yaratma ve strüktür (yapısal kurgu) açılarından en muhafazakardan en yeni ve yabancı olana kadar çok çeşitli denemeler ortaya konmuştur.

Bu genel özet çerçevesinde, yalnızca birkaç örnekle en önemli gelişmelerin üzerinde durmak daha uygun düşecektir:

Selçuklu çağından başlayarak Türk Mimari tarihinde günümüze kadar en devamlı ve yaygın uygulanan cami biçimi tek kubbeli kübik tiptir. Esas itibariyle Cuma vaazı ve hutbesi yer almayan küçük külliye ve mahalle mescitlerinde kullanılan bu tipin olgun fakat "tek cümlelik" mekan sınırları Osmanlı Beyliğinde zorlanarak önemli denemeler yapılmıştır.

Bilecik Orhan Camii (14. yy. 1. yarısı), tek kubbeyi taşıyan dört kemerden ibaret bir baldakenin ayaklarının dış hizalarına duvar çekilerek meydana getirilmiştir. Kemer derinlikleri sayesinde içerde dört düz duvardan fazla hareket etkisi sağlanmıştır.



Resim:2- Solda Proto-tip şema: Hatuniye, sağda Üç Şerefeli Cami.

Mudurnu Yıldırım Camii (14. yy. sonları) (Resim:1) içinde dört köşenin her birinden, üstteki kubbe yuvarlağına geçişi sağlayan *TROMP* kemerlerinin ayaklarını oluşturan plasterler yere kadar devam ettirilmiştir. Böylece köşelere "eksedra" görünüm verilerek daha zengin bir iç mekan izlenimi sağlanmıştır.

İznik'de 1378' de yaptırılan *Yeşil Cami*'de üç üniteli ön revaka (son cemaat yerine) ilaveten, kiliselerdeki "endonarthex"i akla getiren yine üç üniteli bir revakta içeri, girişin önüne yerleştirilmiş burada bir de "fevkani mahfil" kurulmuştur. Böylece kubbeli kübik mescid çerçevesinde kalmakla birlikte bu değişiklik sayesinde daha zengin programlı bir iç mekan tertiplemek denenmiştir. Ayrıca dış revaka eklenen, çağın modasına uygun nefis mermer şebekeli korkuluklar ve kapı kompozisyonu, bütüne tam uymasa da, dış dünyadan kısmen sınırlanmış, oldukça fonksiyonel ve ilginç bir yarı kapalı bölüm oluşturmaktadır.

Tire'de böyle tek üniteden ibaret kubbeli camilerin özel bir grubu ile karşılaşılır. *Çokgen Planlı* binalar. Bunlardan *Karakadı* Camii altıgen, *Gucur* ve *Pir Ahmed* camileri sekizgen planlıdır.

Karakadı Camii önünde dört yandan revaklı bir avlu yaptılmış; bunun çevresinde Medrese hücreleri sıralanarak iki kurum ortak bir avlu ile birbirine bağlanmıştır.

Bu düzenin kökeni Suriye ve Mısır'da Zengiler, Eyyubiler, Memluklar zamanındaki çeşitli kurumları ve bina tiplerini kaynaştıran gelişmelerdir. Gerçi yapı geleneği bakımından Mezopotamya ve Suriye ile paralel varlık gösteren Güneydoğu Anadolu'da da benzer kombinasyonlar yayılmıştır; ancak Türkiye'de bildiğimiz en erken yankısı, Selçuklu Kayseri'sinde 1249'da yaptırılan Hacı Kılıç Cami ve Medresesinde görülmüştür.

Gerek bu kübik tek üniteden ibaret camilerde, gerek diğer anıtsal cami tiplerinde böyle revaklı anıtsal ön avlu ve anıtsal ön revak şeklinde son cemaat yeri, Osmanlılarda giderek standart haline gelmiştir.

Bu alanda en önemli gelişme, Osmanlı Sultanı *2. Bayezid*'in *Edirne*'de 1484-88 arasında yaptırdığı büyük külliyenin ana yapısı olan camide görülür.

Edirne 2. Bayezid Camii, "Klasik Osmanlı Mimarisi'nin billurlaşmaya başladığı yapılardan biridir.

İlk kez burada, tek kubbeli kübik cami tipi, önceki dönemlere ait bazı ulu camilerin 2-3 misli büyüklükte "dev" boyutlu bir sultani anıt olarak uygulanmıştır. Harç teknolojisi ve kuvvet bağlantıları hesaplamaya dayanan tasarım gücü o düzeye gelmiştir ki, bu kadar büyük bir hacim, ayak-sütun türünden hiçbir desteğe gerek kalmadan böyle muazzam bir kubbeyle örtülebilmektedir.

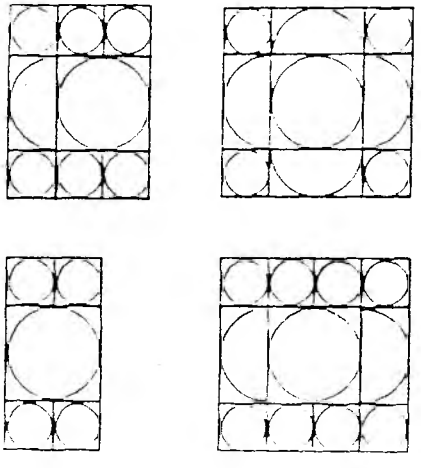
Çeşitli ünitelerden oluşan zengin mekan programlarının yanı sıra, bundan sonra bu tipin böyle muhteşem uygulamaları da imparatorluğu simgeleyen anıtlar arasında yer alacaktır.

Bir-iki istisna dışında Osmanlılara özgü sayılabilecek yeni tiplerden birini, kiminin "Çok Fonksiyonlu",

kiminin "Zaviyeli", "Ters T Tipi" camiler gibi değişiklik nitelemelerle andığı eserler meydana getirmektedir.

Osmanlıların tamamen başka dinde, başka toplumların ülkelerine açılan konumları, onları yeni fetihlere davet ettikçe ve onlar da bunun gereğini yerine getirdikçe, alınan ülkelerde ve yeni geliştirilen yerleşimlerde Osmanlı dünya görüşünü ve kültürünü yayacak, toplumsal ahengi sağlayacak odaklar niteliğinde, çeşitli faaliyetlerini barındıran kurumların acilen tesisi gerekmiştir. Bu gereği karşılamak üzere, çeşitli hizmetlerin bir bina kütlesi içinde yer aldığı, "comprime" edilmiş külliye gibi görülebilecek yeni bir yapı türü meydana getirilmiştir: *Çok Fonksiyonlu Camiler.*

Orta avlusunun üstünde kubbe veya ortada kubbeli bir büyük holü bulunan Selçuklu medreselerinden geliştirilmiş biçim düzenlemeleriyle ortaya çıkan bu eserler, Erken Osmanlı döneminde yeni yerleşim ve imar bölgelerinin çekirdeğini oluşturmaktaydılar.



Resim:3- Hatuniye, Fatih, Bayazıt, Şehzade Camileri şeması.

Bursa Orhan Camii (14 yy.) bu tarz yapıların bugüne kalan en eski ve en yalın örneğidir. Adeta bir proto-tip şema vermek istercesine, tanıma uyan asgari taksimatla yetinilmiş gibidir. Kubbeli kübik bir merkezi hol, kıblede buna açılan bir ana eyvan ile doğu ve batıda birer yan eyvan, ön tarafta, iki yanda gayet dar birer köşe odası ve ön (kuzey) cephede kubbeli ön revak son cemaat yerinden ibarettir. Ana ve yan eyvanların duvar kütlesi içine, dıştan da görünen boşaltma kemerleri kurularak, kuvvet taksimatı yapılmış, ilerinin "perde duvar"larına doğru adımlar atılmıştır.

Ana eyvan kıble duvarında mihrab bulunur, esas mabed (mescid) burasıdır; diğer mekanlar toplantı, ders, dinlenme odaları gibi işlevler için düşünülmüştür.

En güzel ve anıtsal örnekleri Bursa'da yoğunlaştığı için "Bursa Tipi" de denen bu tarzın en ilginç örneği *Bursa*'da (Çekirge) *Sultan I. Murad* (Hüdavendigar), tarafından 1364'de yaptırılan eserdir. İki katlı yapının üst katı *medrese*, zemin katı standard çok fonksiyonlu cami olarak hazırlanmıştır. İlk kez burada bir caminin cephesinin iki katlı revaklar şeklinde düzenlendiği görülmektedir. Daha önce işaret edildiği üzere, Osmanlıların Bizans'ın metropol bölgesinde konumlanmaları ve giderek bu bölgeyle birlikte batıya doğru yayılıp yerleşmelerinin etkileri en belirgin olarak bu camide görünür. Cephede, büyük bir sağır kemer ikiz kemerlere bölünerek elde edilen kompozisyon sıralanarak üst kat revakını biçimlendirir. Bu kompozisyon, Romantik devir eserlerinden Bizans ve Memluk yapılarına kadar Akdeniz çevresine yayılan görüntülerle akrabadır. Düzgün kesme taş sıraları ile birkaç sıra tuğladan oluşan hatıllar nöbetleşe kullanılarak Bizans'a özgü duvar kaplama tekniği uygulanmış; bir yandan da dekoratif rol oynayan bu yöntemle, aynı zamanda duvarlara esneklik kazandırılmıştır.

Bu tipteki diğer camiler esas itibariyle tek katlıdır.

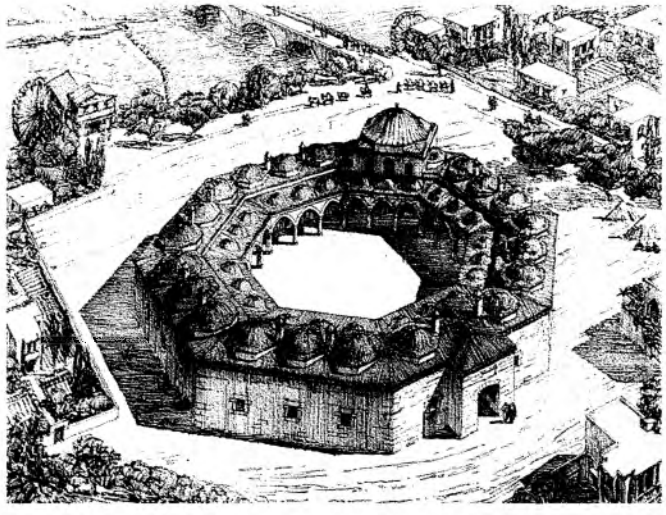
Bursa'da *Yıldırım Camii* (1395) ile *Yeşil Cami* (1421)'de ana eyvan karşısında ön kanat iki katlı düzenlenmiş; üst kata "Hünkar mahfili" ve "Hünkar dairesi" yerleştirilmiştir. Bu mekanların, hükümdar ibadet, özellikle Cuma namazı vesilesiyle camiye geldiğinde, bir çeşit "halkla ilişkiler" niteliğinde cemaat ileri gelenleriyle ve din adamlarıyla temas için kullanıldığı muhakkaktır. Burada Bizans ve diğer Hıristiyan ülkelerine özgü bir form ve öğe, Osmanlı kültürüne girmiştir.

Bu iki eser ayrıca, ağır başlı zenginlikleriyle mimari ile tezyinatda "klasik" bir düzenin doğmakta olduğunu müjdeleyen estetik düzeydedirler.

Bursa Ulu Camii Yıldırım Sultan Bayezid tarafından 14. yy. sonlarında yaptırılmıştır. Kareye yakın bir enine dikdörtgen plana sahip bina, eş aralıkla yerleştirilmiş ayaklardan her dördü üzerine bir kubbe oturtularak elde edilmiş 20 adet eş ölçü ve biçimli ünite (bay) ile oluşturulmuştur. Bir bakıma monoton bir taksimat söz konusu olduğundan, Erken İslami döneminin arkaik modellerinden "Kufa tipi" denen tarzı akla getirir. Ne var ki

tanımı böyle çağrışım yaptıran bina, Bizans kültürünün de etkisini yansıtan akılcı Osmanlı disiplini ve yeni duvar tekniği ile gerçekleştirilmiş varlığıyla, o uzak geçmişin hiçbir görüntüsüne benzemez. Dört kemerli baldaken ünitelerin duvarlara rastlayan yanlarında, o kemer duvar bünyesine yerleştirilip dışardan da belli olan boşaltma (ihlas) kemerleri dizisi meydana getirmekte; böylece ilk kez büyük bir caminin cepheleri kısmen "perde duvar"lardan oluşmaktadır. Bu camiye kadar alışılmadık ölçü ve nispetteki yükseklik, perde duvarlardaki bol ve düzenli pencere pencere dizileriyle sağlanan bol ışığı yarattığı ağırbaşlı, fakat ferah etki, yakın geçmişteki örneklerle de kıyaslanamaz haşmettedir. Burada da yeni bir çağın imperya stilinin doğmakta olduğu sezilmektedir.

Bununla birlikte bu tarz, bu haşmetle bir daha ele alınmamış; buradan yeni gelişmelere geçilmemiştir. *Edirne*'de aynı tipte vücuda getirilen *Eski Cami*, daha sonra yapıldığı halde bunun yanında basit ve geri kalır.



Resim:4- Amasya Kapı Ağası Medresesi.

İslam ibadetinde cemaat Allah'ın huzuruna birlik halinde varır. Bu birliği simgeleyen bir mekan kompozisyonu arayışı en açık ve keskin biçimde Türk Mimarisinde izlenebilmektedir. Çeşitli devirlerden ve bölgelerden denemeler, böyle bir hacim yaratma arayışının göstergeleri olarak ayırdedilebilmektedir. İslam dünyasında yalnız Türkler'in hüküm sürdüğü ortamlarda; örneğin, Afganistan'da Gaznelilerin Leşger-i Bazar camiinden İran'da Büyük Selçuklulların Isfahan Mescid-i Cuma'sına, Türkiye'de Artukluların Meyyafarıkin silvanUlu Camisinden Selçukluların Konya'da Alaaddin Camiine kadar, kubbeyi Şam Cami'-ül Kebir'ine (Ulu Camiine) benzer cami tasarımı ile, binanın bütününe egemen olacağı tarzda kombine etmek çabası görülen birçok eser vardır.

Şam Ulu Camii (705), enine doğrultuda dikdörtgen planlı bir ibadet mekanı (harim) içinde, mihrab ekseni üzerinde bir orta sahın (nef), mihrab önünde bir kubbeli ünite (maksura), bu orta vurguyu biçimlendiren elemanların iki yanında simetrik yan sahınlar (aisles) ve anıtsal bir ön-avlu tertibinde bir plan şemasına sahiptir. Maksura'yı yapının tümüne egemen olacak şekilde büyüterek *"merkezli planlı"*, en olgun ibadet mekanı kompozisyonunu yaratmaya çalışma çizgisi, Anadolu Türk Mimarisindeki deneme bolluğu ve şekil kalabalığı içinde bile seçilebilmektedir.

Daha önceki basamaklardan itibaren tarihi gelişmelere kaba taslak bir göz gezdirmeyle ana çizgileri bu tanıma uyan örneklerden ilk akla gelenler sayılacak olsa, Büyük Selçuklu başkenti *Merv* yanındaki *Talhatan Baba* Camii (11. yy.), Gaznelilerin Afganistan'da *Leşger-i Bazar* külliyesinin camii (12. yy), Anadolu'da Artuklların Silvan/Mayyafarıkin (1150 dolayları), Mardin (1156), Dunaysır (1205) Ulu Camileri, yine onların şimdi değindiğimiz Beylikler Çağındaki Mardin'de Latifiye (1371) ve Babüs-Sur (14. yy. ortaları) camileri, Karamanoğullarının Mut'da Lal Ağa Camii, Saruhanoğullarının Manisa Ulu Camii (1366), Aydınoğullarının Efes'de İsa Bey Camii (1374), Osmanoğullarının Manisa'da Çaşnigir (1474), İvaz Paşa (1484), *Hatuniye* (1488/9) Camileri ile Edirne'de *Üç Şerefeli Cami*'nin (1437-47), gerçekten de o karmaşa arasından rahatça ayırdedilebilen bir çizgi oluşturdukları algılanır.

Üç Şerefeli Cami ile bu gelişme çizgisi, doruğuna ve bu erken aşamanın finaline ulaşmaktadır.

Osmanlı Sultanı 2. Murad'ın (1437-47) Edirne'de yaptırdığı bu eserde, adamakıllı gelişmiş hacim kompozisyonu ve buna tam uyan "ince kabuklu" inşaat kütlesinin biçimlenişi, kendinden önceki dönemlerle kıyaslanamayacak derecede ileridir. Bununla birlikte açıkça bellidir ki bu ileri hacim ve kütle kompozisyonunun planı,

Erken İslam döneminden beri bilinen, yukarda tanımlanan proto-tip'ten gelişmiştir: İkişer yan sahın baki kalmakla birlikte, ulaşabileceği en ileri ve ayıklanmış biçime kadar evrim geçirmiş, birer kubbeli dörder kemerli "*baldaken*" biçiminde, ikişer simetrik yan üniteye (bay) dönüşmüştür. Mihrab önündeki kubbeli ünite (maksura) ise, bu dört yan ünitenin hepsine bedel, harimin (iç mekanın) derinliğini, mihrabdan girişe kadar tümüyle aşan genişlikte, üstelik diğer ünitelerden çok daha yüksek bir kubbeyle taçlanan *Altı Kemerli Baldaken* haline gelmiştir. Böylece yapının tümüne hakim bir merkezi kubbeli ünite ile onun matematik "as-katları", yarısı, 1/4'ü şeklinde sıralanan bir hiyerarşi ile düzenlenmiş ünitelerden oluşan, tamamen simetrik bir hacim kompozisyonu yaratılmıştır.

Esas itibariyle Orta Çağ için en ileri strüktür (yapısal kurgu) yöntemleriyle, bu işlemler hep kemer bağlantıları ve kubbelerden ibaret *üst yapıda* gerçekleşmiştir. Bu taksimatın tabana kadar inen ve dolayısıyla cemaatın göz hizasında iç hacmi (harimi) bölen, yalnızca iki uzantısı vardır: Altıgen baldakenin doğu ve batıdaki birer köşesini belirleyen iki büyük ayak. Bunun dışında, anılan ünite bolluğuna rağmen, iç hacim bölüntüsü yoktur! Merkezi kubbenin egemenliği altında, geniş saflar halinde sıralanarak ibadete elverişli enine doğrultuda, yekpare sayılabilecek bir ibadet mekanı elde edilmiştir.

Resim:5- Amasya Kapı Ağası Medresesi avludan görünüş.

Şam şemasından hareketle böyle bir gelişmeden beklenecek ilk sonuç; simetrik yan kanatlar, merkezi kare planlı ünitenin yarısı kadar, onları oluşturan ikişer kübik, kubbeli ünite, merkezdekinin 1/4'ü kadar büyüklükte yapılarak matematik hiyerarşi ile tertiplenmiş bir mekandır.

Böyle bir proto-tip'in billurlaşmasından önce Üç Şerefeli Cami ortaya çıkmıştır! Bu form, merkezi kubbe çapından daha geniş bir hacmi merkezi baldakenin altında toplamayı mümkün kılmaktadır.

Önce otaya çıkması beklenebilecek proto-tip'te ise merkezi kare ünitenin genişliği, bunu taçlandıran merkezi kubbenin çapına eşittir. Üç Şerefeli Cami'de ise altıgen planlı merkezi ünitenin doğu ve batı yandaki köşelerini belirleyen birer ayak arasındaki açıklık, orta hacmin genişliği kadardır ve bu mesafe merkezi kubbenin çapından büyüktür. Sözel anlatımla basitleşen bu biçimlendirmede, gelişme sırasını aşan, adeta "mannieriste" bir yaklaşım, ifadesini bulmaktadır.

Bununla birlikte, bu erken dönemde bu model bir daha uygulanmamıştır.

Bunun yerine, daha önce ortaya çıkması beklenebilecek proto-tip'e uygun bir model tutunmuştur. Bunun örnekleri esas itibariyle Erken Osmanlı yapıları olup, aynı merkezden yayılmış izlenimini vermektedirler:

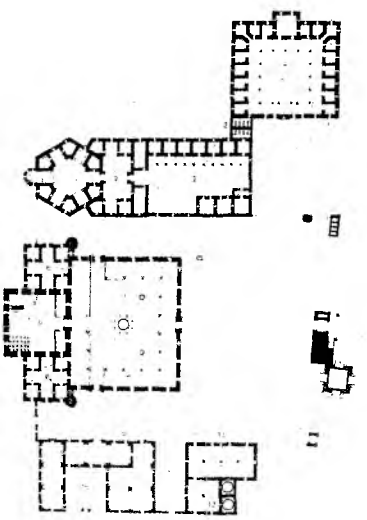
Manisa'da Çaşnıgir (1474), İvaz Paşa (1484) ve Hatuniye (1488/9) Camileri, İzmir yakınında Akhisar Ulu Camii ve Urla'da Fatih İbrahim Bey Camii (15. yy. 2. yarısı). Bu model en tanınmış örneği olan *Hatuniye Camii*'nin adıyla anılmaktadır (Resim 2).

Osmanlı İmparatorluk mimarisinde görkemli camilerinin hacim kompozisyonları, İstanbul Atik Ali Paşa Camii (1496), Fatih Camii (14...) ve Sultan 2. Bayezid Camii (1505) ile izlenen, "Hatuniye şeması"ndan geliştirildiğiaçıkça görülen bir tablo oluşturur.

Bu tablo dikkatle incelenirse, İstanbul Çemberlitaş'taki *Atik Ali Paşa Camii* planının, merkezi baldakenin yarısı ölçü ve biçiminde yarım kubbeyle örtülü eyvan tarzında bir ünitenin, "Hatuniye Şeması" kıblesine eklenmesiyle oluştuğu; *Fatih Camii* planında, merkezi ünitenin 1'4'ü kadar birer kubbeli baldakenin Atik Ali Paşa Camii şemasındaki kıble ilavesinin iki yanına yerleştirilmsiyle, bir merkezi kubbe ünitesi, kıblede bir yarım kubbeli ünite ve bu kombinasyonun iki yanında üçer kubbeli kübik ünite sıralanarak oluşan yan sahınlar (ais-

les) tertibinde bir adım atıldığı; İstanbul 2. *Bayezid Camii* planında ise, Fatih Camii şemasının ön (kuzey) tarafına da Hatuniye Şemasının yarısı kadar bir ilaveyle, mihrab ekseni boyunca, ön (ana giriş) tarafında yarım kubbe örtülü ünitede ilk dalga halinde yükselen, ortada merkezi kubbe ünitesiyle doruğa çıkan ve kıble (mihrab) tarafındaki yarım kubbe dalgasıyla tekrar inen, hareketli bir tertib oluşturulmuş; bunun iki yanında simetrik dörder baldaken sıralanarak yan sahınları (aisles) biçimlendirmiştir (Resim 3). İşte bu noktada *Ayasofya* modeli ile buluşma söz konusudur.

Bundan sonraki adım, Dulkadır Beyliği bölgesinde *Elbistan Ulu Camii* (1515) ile gerçekleşmiştir. Burada, İstanbul'da mimarlık dehası Sinan'ın 1547'de tamamladığı *Şehzade Camii* plan ve hacim kompozisyonunun ana çizgileri bir nesil önce ortaya çıkmış görünüyor. Dört ana yönde birer yarım kubbel ile desteklenen bir merkezi kubbe ve dört köşede eş ölçü ve biçimde küçük birer kubbeli baldaken bulunan toplam 9 üniteli bir hacim programı oluşturulmuştur. Bu kompozisyon, dış karenin ister kenar ortayları, ister köşegenleri eksen alınsın, her açıdan simetriktir.



Resim:6- Edirne, II. Bayazıt Külliyesi (plan).

Bu örneklerden 3 asır önce Orta Asya'da, bu şemanın ana çizgileri, Buhara yakınında "Ming yol" veya Hazer-reh'de Karahanlıların yaptırdığı "Dekkaran" Camii'nde görülmektedir. Eski büyük Sasani Zerdüşt kültürünün çiçek açtığı bölgede, bu mirasın değerlendirilmesinin ürünü olduğunda şüphe bulunmayan bu son derece olgun ve ileri cami kompozisyonu ile Şehzade Camii arasında bağ oluşturacak herhangi bir örnek, olay veya gelenek aktarımı bilgisine sahip değiliz. Yine de bu benzerlik son derece ilginçtir.

* * *

Orta Çağ toplumunun tüm kurumları din temeline dayanır. İnancın ibadeti için camiler, öğretimi için *medreseler* yapılmaktaydı. Selçuklu çağında Türkiye'de ilk kez ortaya çıkmları dolayısıyla bu kurumun binalarında, malzeme, inşaat tekniği ve strüktür (yapı kurgusu) açılarından yeni ortama uyum da dahil çeşitli etkenlerle ilginç denemeler görülmektedir. Beylikler ve Erken Osmanlı medreselerinde de benzer etkenlerle ilginç denemeler devam etmiştir.

En belirgin yeniliklerden biri, başta Osmanlılar olmak üzere batı bölgelerindeki Beyliklerin medreselerinde *Ana Eyvan* biçimlenişinde görülür. Plan ve yükseklik bakımından yapının genel çerçevesinden taşan, başlı başına kubbe-kübik bir yapı görüntüsü kazanan ana eyvan karşılık *Avlu* ve *Medresenin bütünü*, ana eyvan önünde ikinci derecede, onun ön ekleri gibi ölçü ve görünüme bürünürler. Bursa'da *Yıldırım Külliyesi'ndeki Medrese* (14. yy. son çeyreği), *Yeşil Medrese* 15. yy. 1. çeyreği), *Muradiye Medresesi* (15. yy. 1. yarısı), olayın nispeten erken ve görkemli örnekleridir.

Merzifon Çelebi Sultan Mehmed Medresesi ve *Gümüşhacıköy*'deki medresede, ana eyvanla birlikte diğer üç eyvan da aynı gelişmeyi gösterir; yapı bütününü yükseklik ve sınır bakımından aşan kubbeli kübik yapılra dönüşürler.

En ilginç denemelerden biri, *Amasya Kapı Ağası Medresesi*'nin (1488) *Sekizgen planlı* (Resim 4, Resim 5), *Edirne 2. Bayezid* külliyesindeki (1484-88) (Resim 6) *Bimarhanenin Altıgen Planlı ve Orta Holü Kubbeli* olarak yapılmasıdır.

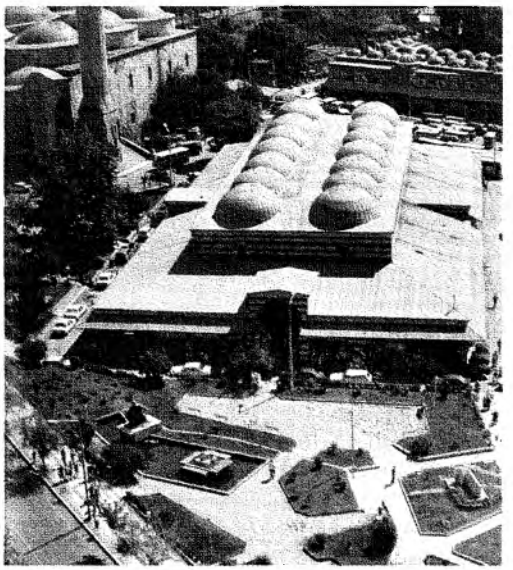
Amasya Kapı Ağası Medresesi'nin bazı Orta Asya ribatlarını çağrıştıran planına karşılık, inşaat tarzı ve özellikle adeta "ters T tipi" camiye dönüşen ana eyvanı, tam dönemine ve ortamın yakışan, çok özgün denemelerdir.

Edirne'deki 2. Bayazıd bimarhanesi ise, merkezi kubbeli poligonal yapısı ve düzgün kesme taş inşaat tarzıyla ilk bakışta Hıristiyan baptisteryumlarını akla getiren, bu yüzden eski bir Bizans yapısının değerlendirilmesiyle meydana geldiğini düşündüren çok ilginç bir eserdir. Ancak bu da başlangıçta değinildiği üzere yeni kimlik kazanmış çehresiyle çağının özgün bir denemesidir.

Tek binalarda görülen bu biçimlendirmelerin yanı sıra, *Külliye* kapsamında yer alan medreselerde de çok ilginç değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bir yandan da standartlaşan, kubbeli kübik eyvanlı, revaklı avlusunu hücreler kuşatan, bunların çoğunlukla kubbe, bazen tonoz biçimindeki üst yapılarından, Osmanlı döneminin tipik bacaları yükselen tipik medrese şemasının, bazı kolları kesilerek yapı grupları içinde uygulandığına rastlanmaktadır. Bununla birlikte, Osmanlıların medreselerinde *genel trend, tiplerin ayıklanması ve standartlaşma yönündedir.*

Selçuklu çağı türbelerindeki arayış ve çeşit bolluğu, Beylikler ve Erken Osmanlı mimarisinde coşkunluğa varan bir zenginlik kazanmıştır. Osmanlılarda daha çok Bizans inşaat tarzını özümleme devresini yansıtan yeniliklere rastlanır.

Bursada *Devlet Hatun Türbesi* (1414) gibi dört kemerli baldakenden ibaret olup kubbesi sivri külahla örtülen uygulamalardan, Ankara'daki beşgen planlı *Yürüyen Dede* türbesine kadar pek çok gövde biçimi denenmiş olan Osmanlı türbelerinde, bir görünüp kaybolanlar yanında, standartlaşan özellikler de ortaya çıkar.



Resim:7- Bursa, Bedesten.

Bursa da *1. ve 2. Murad Türbelerinde* görülen *merkezi kubbeli* strüktür, Sinan'a kadar tekrar ele alınmamıştır. Hıristiyan baptisteriumlarıyla bazı martiriumları andıran bir inşaat ve mekan biçimi gösterirler.

Bursa'da *Yıldırım Bayezid*'ın kendi külliyesindeki türbesi, orta heybette bir cami biçim ve ölçülerine sahiptir. Öndeki anıtsal kubeli revakıyla tek kubbeli kübik camilerden biri sanılabilir.

Erken Osmanlı türbelerinde, bölgesel etkilerin ağır bastığı biçim ve inşaat özellikleri ile birlikte, çokgen plan önünde revak veya oda şeklinde bir giriş mekanı, gövde ister kübik, ister çokgen prizma şeklinde olsun, üstünde örtüden önce bir tanbur, kubbeyi örten sivri külahlardan giderek vazgeçiş eğilimleri yerleşmektedir.

Selçuklu çağında ortaya çıkan *Tekke* vb. tarikat yapıları Erken Osmanlı ve Beylikler çağında da gelişerek devam etmiştir. Toplumdaki önemleri de giderek artmıştır. *Tekkeler ve Dergahlar* (merkezi tarikat külliyeleri), bu devirde temel mimari özelliklerini kazanmıştır. Bunlar yakın zamana kadar pek az ve küçük değişikliklerle devam etmiştir.

Semehane denen merkezi kubbeli ana salonda, müzikal ve sembolik ayinler yapılırdı. Buun çevresindeki bir avlu veya koridorda *Derviş hücreleri* bir *Mescid, imalathane ve mutfak* yer alırdı. Çok iyi örgütlenmiş bu külliyeler, *Konya Mevlana* Dergahı (Bugünkü Konya Müzeleri Müdürlüğü) örneğindeki gibi bazıları, zamanla ilave edilen inşaatlarla biçimlenmişti. "Çilehane" diye anılan *Amasya Pir İlyas Tekkesi* (15. yy. 1. çeyreği) gibi örnekler, bir bina kütlesi içinde, *cami,* eğitim mekanları, *Semahane, zaviye, yemekhane* vb. gibi çok fonksiyonlu üniteleri barındırırdı. Böyle "comprime" külliyeler, daha öne bahsi geçen çok fonksiyonlu camiler ile birlikte düşünülebilir. Ancak, bunların çoğunun özgün devrindeki karakteri değişmiş; tadilat ilaveler ve onarımlar geçirmişlerdir.

Erken Osmanlı ve Beylikler Türkiye'sinde şehirler arası yollardaki Selçuklu mirası Kervansaraylar epeyce bir zaman daha kullanılmış olmalıdır. Beyliklerin de bu konuda bazı katkıları olduğu, nispeten mütevazı konaklama yapıları inşa ettikleri anlaşılıyor. Buna karşılık, Selçuklu çağında varlığı muhakkak olan, ancak şimdilik pek örneği bilinmeyen *Şehir Hanları* türünde görkemli örnekleri, birdenbire denenecek ölçüde erken ve hızlı olarak Erken Osmanlı Dönemi kentlerinde ortaya çıkmışlardır. Bunlar, *Bursa*'da Orhan Gazi'nin yaptırdığı (14. yy) *Emir Han*'da olduğu gibi, büyük bir orta avlu ve bunu kuşatan revaklar (kemerli gölgelikler) ve oda sıralarından ibarettir. Avlunun ortasında, Selçuklu kervansaraylarında olduğu gibi bir *Köşk-Mescid* yer alır. Bazı han-

lar iki katlıdır. Odalar, imalathane, depo, dükkan, büro gibi işyerleri olarak kullanılır. Bazıları *"Bekar odaları"* adıyla pansiyon şeklinde de kullanılmaktaydı.

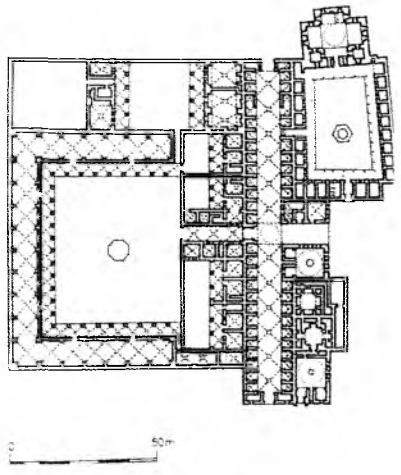
Bunların yanı sıra tanıdığımız bir başka ticaret yapı biçimi, bir sokak veya geçidin iki yanına sıralanmış dükkanlardan oluşan *Arastalardır.* Orta yol veya geçidin üstü birçok örnekte tonozla örtülüdür. Bunlar genellikle bir meslek grubuna ait işyerleri barındırır. *Saraçlar arastası, kuyumcular arastası* gibi. Birçok tonozlu arasta bir yapı örgüsü halinde bir araya getirilerek *Kapalı Çarşı* oluşturulur.

Ticaret yapıları alanında üçüncü tür *Bedesten*'dir (Resim 7.). Bunlar, Orta Çağ Türk toplum hayatında bazı madde ve ürünlerin taşıdığı öneme göre "nazım fiyatla belirlenen, borsa-banka arası işlevlerden; ipek, altın, mücevher, kıymetli kağıtların korunduğu yer olmaya kadar bir görevi barındıran, fiyatları belirlyen, alım-satımını gerçekleştiren" kurumlardır.

Yani bunlar, devrin iş ve ticaret hyatının beyni olan kurumlardı ve değişik biçimde bir bina türüne sahipti. Bursa Ulu Camii'ni andıran, görkemli bir 4 kemerli baldakenler topluluğu şeklindeki bu binalar, önemlerine göre kubbeli ünite saysında yapılarak, kapalı çarşıların ortasına yer alırdı. İstanbul'da ilk örneklerden *Sandal Bedesteni* (15. yy. 2. yarısı) 20 kubbeli ünite ile en büyük olanı idi.

Ankara'da aynı döneme ait *Mahmud Paşa Bedesteni* gibi, bir *kervansaray* ile birlikte yapılan örnekler de vardı (bugünkü Anadolu Medeniyetleri Müzesi).

Selçuklu çağından itibaren, özellikle merkezi kubbeli sıcaklık, kazan dairesi, döşeme altındaki "cehennemlik" denen sıcak duman ve buharla ısıtma tertibatı "ılıklık" denen ara bölümleri ana çizgileriyle aynı kalan; "soyunmalık" denen giriş kısmı da kâh kesin biçimini korumuş, kâh değişmiş olarak bugüne ulaşan *hamam* yapılarının bazı versiyonları da yapılmış; bunlar da alt biçim grupları oluşturarak yüzyıllardır süren bir tipoloji meydana getirmişti.



Resim:8- Payas Sokullu Külliyesi.

Aynı mekan programının yanyana veya art arda iki kez tekrarlandığı *Çifte Hamam* gruplarında, beyler ve hanımlar için ayrı binalar tahsis edilmiştir. Tek hamamlarda ise bu ayrım, saatlere veya günlere göre bir nöbetleşme ile gerçekleşir.

Orhan Gazi'nin Bursa'da yaptırdığı ünlü Çifte Hamam (1326-60) bir kaplıcadır. Bunun ve Amasya'daki 15. yy'a ait anonim hamam gibi eserlerin ölçüleri örnekten örneğe değişir; fakat içindeki servisin kalitesi değişmezdi.

İslam dini temizliği emrettiği için *hamam,* zamanla tüm müslüman ülkelerde önem kazanmıştır. Osmanlılarda ise bu yapı türü neredeyse, egemen gücün simgelerinden biri niteliğinde anıt haline gelmiştir.

Özellikle 14. yy. ortalarında Osmanlılar Avrupa'ya yayılmaya başladıktan sonra, tüm bu kurumlar ve yapı tiplrinin *Külliyeler* oluşturmak üzere inşa edilmeleri de yaygınlaşmıştır.

Bu *külliyeler* yeni gelişen yerleşmelerin çekirdeği idi. Esasında hepsi *vakıf* olarak yapılmaktaydı. Hamam, han, çarşı ve diğer gelir getiren yapılar, *Vakıfların* finans kaynağı idi. Şehirlerarası yollardaki hanlar kentlerdeki medreseler, türbeler, camiler ve tekkeler, ait oldukrı külliyelerdeki gelir getiren kurumların ve ayrıca bunlara tahsis edilmiş başka vakıfların gelirlri ile işletilmekteydi (Resim 8.)

Selçuklulardan beri bir blok halinde iki yapıyı birleştirmek veya en heybetlisi Kayseri Huand Hatun Külliyesi olan yapı gruplrı inşa etmek yöntemi ortaya çıkmıştı.

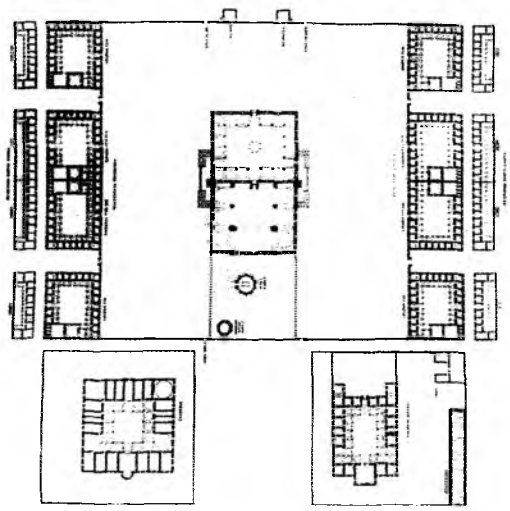
Erken Osmanlı döneminde, daha önce değinilen çok fonksiyonlu camiler ve Bursa'da *"Uydu kent"* gibi gelişen semtlerin odağını oluşturan büyük külliyeler, yeni bir gelişme aşaması yaratmıştı: *Osmanlı Külliyeleri.*

İlk görkemli örnekleri Bursa'da verilen bu kategoride hemen *Yıldırım*'ın 14. yy. sonlarında, I. Mehmed'in 15. yy. ilk çeyreğinde ve 2. Murad'ın 15. yy. ikinci çeyreğinde yaptırdıkları eserler akla gelir.

Bu aşamada, ne kadar büyük olursa olsun, grupların, arazi engelleri ve manzaraya göre, serbest denebilecek tarzda "serpildiği" görülür.

İstanbul'da fetihten hemen sonra yapılan *Fatih Külliyesi*, daha önce merkezi kubbeli mimari sistemin gelişmesinde değinilen *Fatih Camii*'nin iki tarafında katı bir geometrik düzenle yerleştirilmiş (sekizerden) onaltı simetrik medrese binası Kur'an Mektebi, Kütüphane, bir şifahane, tabhane (dinlenme yeri-misafirhane), imaret, kervansaray, Fatih'in ve eşi Gülbahar Hatun'un türbesi ile oluşan muazzam bir üniversite ve sosyal kurumlar sitesidir (Resim 9.). Sitenin çevresi bir duvarla kuşatılmış olmakla birlikte, ön ve arka avlusu (haziresi) ile birlikte caminin yer aldığı büyük orta meydan, iki yandaki yapı grupları, aralarında sitenin iç yolları ve caddeleri ile birlikte ayrıca duvarlarla kuşatılmış; bunların içinde de, yine avluları ile birlikte medrese dizileri düzenlenmiştir.

İşte bu sitenin tertibi, ölçüleri, gösterişli düzgün, taş inşaat tarzı ile yansıttığı azim ve iddia, yeni bir cihan imparatorluğu mimarisinin doğduğunu müjdelemektedir.



Resim:9- İstanbul Fatih Külliyesi (plan).

Bizans'a, dolayısıyla onunla özdeşleşen Orta Çağa 1453'te son veren Fatih Sultan Mehmed'in, Beylikler dönemini de kapattığını kabul edenler, Osmanlı İmparatorluk ve Klasik Stili'nin onunla başladığını düşünenler çoktur. Bu bir bakıma doğrudur; fakat bu aşamada mimari gelişmenin doruğuna vardığı söylenemez.

Tarihte, yeni bir dönemin özellikleri sezilmeye veya daha belirgin bir gelişmeyle algılanmaya başladığında, hata, bu özellikler artık tamamen hakim olduğu zamanlarda da, bir önceki dönemin özellikleri de hala az veya çok görülmeye devam ediyor.

İşte Fatih'in Avrupa içlerine, İtalya'ya, Kırım'a, fetih seferleri düzenlediği sıralarda da, Türkiye'nin yarısında Ramazanoğlu, Akkoyunlu vb. Türkmen Beyliklerinin hükmü hala sürmekteydi. Bunların bölgelerinde Osmanlıları göre "arkaizan" veya "conservative" diyebileceğimiz yapı üslupları da devam etmekteydi.

Fatih, İstanbul'u dünyanın yeni merkezi olrak yeniden imar etmeğe, yeni bir iskan politikasına ve yeni bir eğitim düzenlemeye girişti. İstanbul'daki külliyesi bu hamlenin eğitim alanındaki ilk büyük karargahıdır.

Onun oğlu 2. Bayazıd, Amasya, Edirne ve İstanbul'da birer külliye yaptırmıştır. Bunlardan Edirne'deki yüksek öğretim sosyal kurumlar sitesi olarak, İstanbul'daki ise merkezi kubbeli cami gelişmesi açısından Fatih Külliyesi'nin izleyicisidirler.

Fatih'in zamanında Osmanlı Sarayı siyasetin merkezi, devlet başkanlığı kurumu olduğu kadar, sultani bir akademi, kültür ve sanatın merkezi olarak da düzenlenmişti.

Osmanlı İmparatorluğunun yeni dünya iktidarına yükseldiği bu evrede dikkati çeken şu durum ilk bakışta çelişkili gibi görünebilir.

Osmanlı sultanlarının açıkça dünyayı yönetme emeliyle plan-program yapmalarına, bir dünya başkenti vücuda getirmeye uğraşmalarına karşılık, özel hayatları çok mütevazı şartlar içinde geçmekteydi.

İstanbul'un Sarayburnu tepesinde, Fatih "Yeni Saray" külliyesini (bina topluluğunu-complex'ini) yaptırmaya girişti. Bugün *Topkapı Sarayı* (Resim 10) denen bu kompleks, daha önce Selçukluların *Kubad-Abad* ve yine Osmanlıların *Edirne* saray sitelerinde olduğu gibi, Avrupa ölçülerine göre sıradan zenginler, hatta yer yer orta sınıf için uygun düşebilecek konak ve evlerden meydana gelmekte; neredeyse bir konut bölgesinin duvarlarla çevrildiği sanılacak görüntü sergilemekteydi. Bu sevimli binalar topluluğu bir yandan da manastırları ve dergahları andırmaktaydı. Dünyanın en görkemli manzarasına hakim bir tepede yerleşen ve çadırlı ordugahın taşa tercümesi fikrini akla getiren bu bir çeşit "campus", gösterişçi bir anıtsallık niyetini asla içermiyordu.

Bu mütevazı, huzurlu ortam, o günkü dünyanın en hırslı, en dinamik ve en güçlü karargahını barındırmaktaydı. Yine bu mütevazı konutlar topluluğu, dünyanın en sert kurallı, en yoğun programlı akademilerinden biriydi.

Bununla uyumlu olarak, dünya imparatorluğunun vatandaşları da, sevimli, genellikle ahşap, mütevazı ölçü ve taksimatlı, fakat çağın her konforuna sahip evlerde yaşamaktaydı. Toplumsal dengelere büyük önem veren, gösteriş ve lüksü reddeden bir düzende, bu evler çekici ve sağlıklı bir doku oluşturmaktaydı.

"Liliputların arasındaki devler" gibi, bazı noktalarda bu şirin, mütevazı dokunun içinden muhteşem binlar yükselmektedir. Bunlar Allah adına ve toplum veya devletin yararına inşa edilen kamu yapılarıdır.

İşte çelişki sanılabilecek durum buradadır. Ancak Osmanlı idealleri anlaşıldıkça, günlük yaşayış bakımından yönetenle halk arasında fazla fark bulunamayacağı, haşmet ve heybetin bunların ortak inançlarına, İslam'a ve topluma ait olabileceği de anlaşılır.

Resim:10- İstanbul Topkapı Sarayı.

* * *

Selçuklu çağında beliren, "maksura"yı esas alarak, *Şam Ulu Camii* modelinin varyasyonları şeklinde ilerleyen merkezi kubbli hacim kompozisyonu gelişmesinin son büyük "sıçrayışları" olarak daha önce üstünde durulan, *Hatuniye - Atik Ali Paşa Camii - Fatih Camii - İstanbul Bayazıt Camii* dizisi. *Erken Osmanlı Mimarisinin Finali*, ama aynı zamanda, *klasik devrin*, başka deyişle, *Cihan İmparatorluğu Devrinin* de *"Ouverture"*üdür.

Bu noktada Hassa Mimarları Ocağının önemine değinmek yerinde olur.

Yine bir Osmanlı icadı olan, "kaliteli kadrolar elde etme fabrikası" denebilecek *Devşirme Sistemi*'nin adeta "insan malzemesi ikmali" ile desteğini alan *Hassa Mimarları Ocağı*'nın ne zaman, kimin tarafından kurulduğu kesin bilinmese de, Sultan I. Murad (Hüdavendigar) zamanındaki gelişmelere kadar uzanan bir kökü bulunduğu tahmin edilmektedir. Bununla birlikte, tarinte ün salan kimliğini ve niteliğini Fatih sayesinde kazanmıştır. Bu şekliyle imparatorluğun *Bayındırlık Bakanlığı, Mimarlık Akademisi* ve Sultan'ın mimarlarının derneği işlevlerini birleştirmek gibi görünmektedir. Bu ilginç kurum tasarım, teknoloji, iş örgütleme vb. gibi alanlarda Türk mimarisinin ilerleyişini gerçekleştirmekteydi. Kuruluşu da, işleyişi de Türk tarihindeki devrimlerden biri sayılabilir. Sultan'ın kişisel desteği, gözetimi ve *baskısı* altında bu ocak, türünün en iyisi olan bir örgüt haline gelmiştir. Benzerlerini Avrupa'da bir-iki asır sürdüğü inşaat projeleri, bu örgütün elinde 5-10 yıl içinde bitiriliyordu.

Tüm kamu imar ve inşaat işlerini tasarlayn, gözetip denetleyen ve en kısa zamanda sonuca ulaştıran bu Sultani mimarlık örgütüydü. Bu sayede imparatorluta genellikle geçerli, resmi bir stili egemen kılmak mümkün olmaktaydı.

Yukarıda değinilen *Mekan yaratma* gelişmesinin "finali" ve *Klasik Osmanlı Mimarlığı Dönemi* başlangıcını belirleyen Hatuniye-Fatih-Bayazıt camileri dizisi, bu kurumun eseridir. Osmanlılar çok kısa zamanda çok kaliteli teknisyenler ve sanatçılar kadrosu yetiştirmiş; çok ileri bir tasarım bilgisi ve teknoloji geliştirmiş; bu sayede mimarlık tarihinin o zamana kadarki en görkemli ve ileri yapı projelerini *Sultan camileri* ve *Külliyelerini* gerçekleştirmişlerdir. Fatih ve Yavuz hemen bütün iç ve dış pürüzleri de ayıkladıktan sonra oluşan bu zemin üzerinde, dünyanın en görkemli ve güçlü yönetim cihazının (aygıtının) başında cihan hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman hüküm sürerken *Sinan Mimarbaşı* atanmıştır. Kendi çağı ve çevresinde belge ve bilgilerin bugüne kaldığı nadir Türk sanatçılarından olan Sinan, bu mkma gelebilmek için nasıl bir eğitim görmüş, mimarlıkta hangi büyük çıkışı yapmış bilinmez. 300'den çok bina yaptığı belirtilerek listeleri yapılmış olmasına rağmen bunların hepsini kendisinin projelendirip yapması imkansızdır. Onun cihan imparatorluğunun mimarlarının başı ve ba-

yındırlık bakanı sıfatıyla proje onaylayan makam olmasından dolayı onun zamanında yapılan eserlerin hepsi kendisine atfedilmiştir. Ancak, sultanların, hanedan ve devlet büyüklerinin eserlerini kendisinin yaptığı kesindir.

Tartışma götürmez biçimde Sinan'a ait ilk büyük ve anıtsal proje, 1543-48'de tamamlanan İstanbul *Şehzade Külliyesi*'dir. Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmed'in anısına dikilen bir anıt anlamında, her bakımda mükemmel bir eserdir.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu külliyenin camii, birkaç kez anılan Hatuniye-Fatih-Bayazıt camileri şema dizisinin mantıki devamı ve finlidir. Aynı zamanda tamamen merkezi sistemde hacim kompozisyonu gelişmesinin de hedefe ulaştığı son aşamasıdır. 2. Bayazıd Camii planını Aya Sofya'ya benzetmeye yol açan kuzey (ön) ve nihayeteki (kıble) yarım kubbeler, doğu ve batıda da tekrarlaarak her eksene göre simetri bir plan gerçekleştirilmiştir.

Resim:11- İstanbul Süleymaniye Cami.

Dört muhteşem ayak, bunları bağlayan dört muazzam kemer, bunları taçlandıran merkezi kubbeyle, dev merkezi baldakeni oluşturu. Enine ve boyuna eksenlerde, bu dev merkezi ünitenin yarısı ölçü ve biçiminde (yarım kubbeli) dört ünite yer alır. Merkezi ünitenin 1/4'ü ölçü ve biçimindeki birer kubbeli baldeken de kare planlı harimin dört köşesinde bulunur. Böylece birbiriyle yarı 1/4 gibi matematik bir hiyerarşi sırası ve ilişkisiyle biçimlenmiş dokuz üniteye ayrılan kare harim, sasani mabed mimarisi ile Hıristiyan "karde haç" denen veya "Quinconco" olarak anılan merkezi kubbeli yapı geleneğini akla getirir. Türk-İslam mimri tarihinde., bu kaynaklardan Zerdüyt tapınaklarının modelini izleyen ilk örnek, Buhara'nın kuzeydoğusunda, 11. yy.'da Karahanlılar zamanına ait Hazareh-*Dikkaran* camiidir. Bu büyük zaman ve bölge aralığını dolduracak hiçbir bağlantı örneği yoktur. Bununla birlikte benzerlik son derece dikkat çekicidir.

Şehzade Camii'nde merkezi baldakenin dört köşesindeki ana ayakları ile kare harimin kenarlarını belirleyen ayak sıralar arasında kemer bağlantıları kurulmuştur. Bu bağlarla üst yapı düzeyinde oluşan kare ve diktdörtgen üniteler 1/4 büyüklükteki kubbeler ve yarım kubbelerle örtülmüş; böylece büyük merkezi kubbenin ağırlık ve çalışma basıncıdan doğan muazzam yük zarif dalgalarla taksim olunarak düşey doğrultuda yere indirilmiştir. Meydana gelen sistem, birbirinin yükünü devralmak veya çekip askıda tutmak üzere sıralanmış güçlü ayaklar ve bunlarla kuruln, kendi biçimi çalışan üst yapı bağlantıları ile oluşmuş bir iskelettir. Bu kuvvet bağlantılar sistemi doruktaki merkezi kubbeden itibaren, yüksekliği, yüzey ve inite genişliklerini yarı-çeyrek gii hiyerarşik bir orantıyla indirgeyerek biçimsel etki yani ve güzelliğin de kaynağı olmaktadır. Hem teknik, hem de estetik amaçların böyle aynı öğeler ve işlemlerle gerçekleştirilmesi ile kuvvet bağlantılarından oluşan iskelet sistemi, *modern betonarme karkas teknolojisini ve rasyonel-fonksiyonel mimari* anlayışını andırmaktadır.

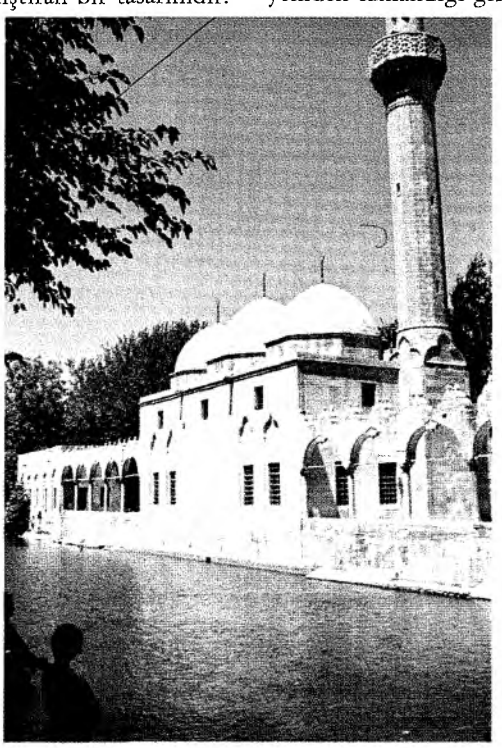
Türk mimarlığı bu tasarım ve teknik gücüne ulaştıktan sonra artık istenen mekan biçimlendirme kompozisyonu gerçekleştirilebilirdi. Artık hiçbir şeyi taşımayan, kendi taşınan "perde duvarlar"ın incecik, bol pencere ve kapı açıklıklarıyla adeta ajurlu denebilecek kütleleri taşıyıcı sistemin, kemer ve ayakların istenen yerde dış, istenen yerde iç yüzey hizalarından geçirilerek, dalgalanan yüzeyler, "yan ürün" şeklinde, dışta ve içte galeriler, mahviller elde edilebilmektedir.

Özetlenen gelişme çizgisi sonunda ulaştığı bu olanaklarla Türk mimarisi harikalar yaratmaya hazırda; bunun bir virtiöz gibi değerlendiren *Sinan,* uzun ömrü boyunca bir laboratuvarda gibi yaşadı; bu olanakları değerlendirerek yaratılabilecek tüm kompozisyon yönlerini denemekle uğraştı. Şehzade Camii ile ulaşıln deneyim ve tasarım birikimi ile Türk ve Bizans şaheser-

lerinin özünü ele alarak bunları geliştiren Sinan, her bir biçimi, kendi doğrultusunda ulaşabileceği son aşamaya kadar billurlaştırmaya çalışmıştır.

Artık daha da görkemli, mimarlık tarihi için dönüm noktaları olabilecek yaatışları, bu bakımdan, belirtilen gücün uygulmları, varyasyonları niteliğinde görülebilir. *Süleymaniye* ile, Aya Sofya modeli ulaşabileceği son basamağa kadar ayıklanıp geliştirilmiştir (Resim 11).

Selimiye, Türk mimari tarihinde sezilen ve seçilen kendini kubbe ile simgeleştirme tutkusunun iki gelişme yolunu da birleştiren ve doruğa ulştıran bir tasarımdır: 1) Tek kubbe altında toplanan kütle ile yaratılan ve Karahanlı türbelerinden Sultaniye'deki (İran) Olcayto Muhammed Hüdabende Türbesine ve Edirne 2. Bayazı Camii'ne kadar izlenen anıtsal ifade yolu; 2) Çeşitli üniteleri belli orantılar ve bağlantılar ile bir büyük kubbeli ünitenin egemenliğinde örgütleyen merkezi kubbeli sistem yolu. Selimiye'd gerçekten de her iki yolun finali ve doruğu yaşanmaktadır.



Resim:12- Urfa, Rıdvaniye Cami.

Bu deneyimci tutum, üç dev esere kıyasla daha küçük ölçekli kalan ve aslıdna çoğu tarihteki pek çok ulu camiden büyük olan hanedan, vezir vb. ileri gelenleri için yaptığı eserlerde de coşkunlukla devam etmiştir. Kare merkezi baldekenin, sekizgen baldekenin gelişme olanaklarını denediği birçok eserin yanı sıra, Beşiktaş Sinan Paşa Camii ile başlayıp Kadırga Sokullu ve Atik Valide camilerinde doruğa ulaştığı altıgen baldaken denemeleri ilginçtir. Eşdeğerde çok üniteli harimi tekrar ele aldığı Piyale Paşa, erken Osmanlı Bilecik Orhan, Mudurnu Yıldırım Camileri gibi tek kubbeli kübik ünitenin varyasyonlarına dönüş yaptığı İstanbul Hadım İbrahim Paşa camileri, tam bir modern sanatçı davranışı ile bütün temaları irdeleyişinin kanıtlarıdır.

Görkemli bir geçmiş üzerine Sinan gibi bir büyük liderle her alanda eşsiz gelişmeler kaydeden Türk mimarlığı Hassa Mimarlığı Ocağının bayındırlık faaliyeti arasındaki köprüler, su bendleri, su yolları, su kemerleri alanında mükemmel eserler yaratmıştır.

Mekan yaratma gelişmeleri ilginçtir ki, önce olduğu gibi klasik dönemde de camilere sınırlı kalmış ileri teknikle, zarif ayıklanmış inşaat kütleleri ortaya çıkarmakla birlikte, Medrese ve diğer yapı türlerinde, camilerdeki arayış yankı bulmamıştır.

Bununla birlikte, eski Kervansaray geleneği yeniden canlandığı gibi, bir kente yetecek kadar kurum ve işyeri içeren Menzil Külliyeleri ortaya çıkmıştır. Klasik Osmanlı mimarisinin Sinan eliyle bu alanda mükemmel biçim ve fonksiyon örgütleme projeleri sonraki bir-iki kuşak boyunca da sürmüş; imparatorluğun küçülmeye başlamasıyla bu gelişme son bulmuştur.

Sinan'dan sonraki kuşağın büyük yetenekleri Davud Ağa ve Sedefkar Mehmed Ağa, Şehzade Camii modelinde, yarım kubbeleri de duvar hizasından kurtarıp yarım kubbe şeklinde tromplar aracılığıyla askıya almak, harabeli veya bataklık gibi zayıf zeminlerde, ayaklarla oluşturulmuş bir alt yapı üzerine binaları "fevkani" denen tarzda oturtmak, yükseklik etkisine ağırlık vererek, daha bol bezemeli bir üsluba kaymak gibi, esas itibariyle ayrıntılı sayılabilecek konularda, Yeni Cami ve Sultan Ahmet Camii gibi dev projelerde bazı ilerlemeler kaydetmiş; ancak 3 padişah dönemine yayılan uzun meslek hayatı boyunca Sinan'ın yerleştirdiği ağırbaşlı üslup ve disiplin, 20. yy'a kadar uzanan bir egemenlik kazanmıştır.

Her yönü deneyen ve bu sert disiplini yerleştiren Sinan'dan sonra, mekan yaratma konusunda, o günün teknik sınırları içinde "söylenecek yeni şey" kalmamıştı!

Sultan Ahmet Camii'nde sezilen daha neşeli ve sert disiplinden kaçan bir hava yaratmak isteği gelişmiş olsa gerektir. İstanbul ve taşrada, özellikle, iyi korunabilmiş Urfa Rıdvaniye Camii (1717) (Resim:12) örneğinde açıkça görülen bu eğilim, belki de "Osmanlı Klasik" uslubunu izleyen bir "Osmanlı Maniersme'i" yaratacaktı?

Ne varki 17. yy. sonlarında, cihan imparatorluğu mensublarının hayalinden bile geçmeyen bir "kıyamet kopmuş", basit ve geri sanılan "Frenk" normal dünyası, yani Batı karşısında ilk kez ve büyük bir yenilgiye düşülmüş; sonra olaylar hızla gelişmiş; Karlofça ve Pasarofça Anlaşmalarıyla Osmanlı, ilk kez hem ülkeler yitirmiş; hem de yenilgisini ve Batının üstünlüğünü resmen kabul etmişti.

Bundan sonra Batı' nın her türlü etkisine açılan; önce kendi kişiliği ve kültürünü bu etkilerle besleyip yenileşen; ardından gittikçe taklitçiliğe dönüşen bir gelişme doğrultusu, sanat ve mimarlıkta da egemen olmuş; geleneksel bir sanat varlığı ve gelişmesi olarak Osmanlı mimarisi, 20. yy.'a gelindiğinde bitmiştir.

SEÇME KAYNAKLAR

ARIK, M.O., *Turkish Art and Architecture. Seljuk, Interregnum and Ottoman Empire Periods,* Ankara 1985

ASLANAPA, A., *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri,* İstanbul 1949

_____ , *Turkish Art and Architecture,* London 1971

AYVERDİ, E. H., *Fatih Devri Mimarisi,* İstanbul 1953, 1973

_____ , *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri (1260-1402),* İstanbul 1966

BATUR, A., *Osmanlı Camilerinde Kemer-Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730),* İstanbul 1974

ÇETİNTAŞ, S., *Türk Mimari Anıtları, Osmanlı Devri, Bursa'da İlk Eserler,* İstanbul 1946

_____ , *Türk Mimari Anıtları, Osmanlı Devri, Murat I ve Beyazıt I Binaları,* İstanbul 1952

EYİCE, S., "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesi Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası:* XXIII, İstanbul 1963, s. 1-80

GOODWİNG, G.,A *Historiy of Ottoman Architecture,* London 1971

KONYALI, İ. H., *Mimar Koca Sinan, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı,* İstanbul 1948

KUBAN, D., *Osmanlı Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü (Rönesans'la bir (Mukayese)* İstanbul 1958

_____ (Bayram, S. Ed.), "Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri", *Mimar Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* 2 Cilt, İstanbul 1988

KURAN A., *The Mousque in Early Ottoman Architecture,* Chigago 1968

NAYIR, Z., *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-90)* İstanbul 1975

NECİPOĞLU, G., (Frisman, M.-Khan, Hasan Uddin Ed.), "Anatolia and Ottoman Legacy" 141-157, *The Mosque, History, Architectural Development and Regional Diversity,* London 1994, reprinted 1997

ÖĞEL, S., *Der Kuppelraum in der türkicshen Architektur,* İstanbul 1972

ÜNAL, R.H., "Osmanlı Öncesi Devrinden Yayınlanmamış Birkaç Han Üzerine Bir İnceleme", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, Prof. Dr. A.L. Gabriel Özel Sayısı,* 9, Ankara 1978, s. 453-484

ÜNSAL, B., *Turkich Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times* 1071-1923, London 1959

VOGT-GÖKNİL, U., *Türkische Moscheen,* Zurich 1953

_____ , *Living Architecture: Ottoman,* London 1966

OSMANLI MİMARİSİNDEN BİR KESİT

PROF. DR. SELÇUK MÜLAYİM
MARMARA ÜNİVERSİTESİ ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ

Osmanlı kültürünün elle tutulabilir verileri daha çok mimari alanında öne çıkmış, dünden bugüne aktarılan kültürel mirastaki özümseme gücü ve yeniden yaratma coşkusu en çok bu alanda kendisini belli etmiştir. Daha önceki ve çağdaşı kültür çevrelerinin mekan ve biçim yaratma birikimlerini yeni bir anlayışla değerlendiren mimari tasarım anlayışı, sonuçta sadece kendisine benzeyen bir üslup yaratmıştır. Günlük kullanım ihtiyacını sembolik değerlerle böylesine kaynaştırabilen, akılcı olanla simgesel olanı bu tarzda birleştirebilen mimari ortam, yalnız Türk sanatında değil, fakat dünya mimarlık tarihinde de sayılıdır.

Gücünü Sinan klasikleriyle doruk noktalara ulaştıran yaratıcı cevher, bütünü yaratan ruhu yakalayabilmiş ve bu değerleri 500 yıl sürdürebilmiştir. Ekonomik yönden en güçlü olduğu dönemlerde bile yalın ve açık bir tutumla rasyonel olanı dikkatle seçen yapı alanının organizasyonu sadece cami mimarisinde değil, fakat su kemerleri, köprüler ve bedestenlere kadar genişleyen çeşitlilik içinde zengin bir envanter sunuyor. Her aşamada parça-bütün ilişkisini gözeten, doğal çevreye kültürel değerlerini eklerken kentlere kimlik vererek, Kırım'dan Kahire'ye, Van'dan Bosna'ya kadar genişleyen bir coğrafyaya damgasını vuruyor. Çınar ağaçları ve güvercinlerin oluşturduğu doğal çevreye eklenen kubbelerin tamamladığı bir peysaj sunduğu için, sadece Bursa, Edirne ve İstanbul değil, fakat Balkan şehirlerine kadar uzayan Osmanlı kimliğinden söz edebiliyoruz.

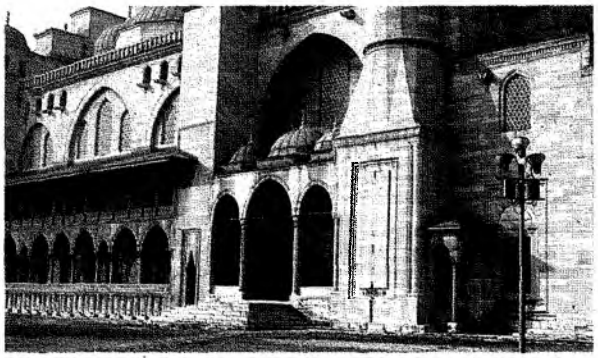
Süleymaniye örneğinde üst yapı ve basamaklı iniş.

Farklı işlevleri olan birkaç yapıdan oluşan ve *"külliye"* adı verilen topluluklar Osmanlı mimarisini anlatan en ilginç uygulamalardır. Bu topluluğun oluşturduğu unsurlar, Selçuklular döneminde şekillenmeye başlamış, çoğunlukla bir camiye bitişik medrese ve türbe, bazen de hamamın eklenmesiyle hareketli bir kompozisyon ortaya çıkmıştır. Divriği ve Kayseri Huand külliyeleri 13. yüzyıla tarihlenen örneklerdir. Selçuklular'dan beri sultan, devlet büyükleri ve varlıklı kişilerin yaptırdığı bu mimari topluluklar Osmanlı şehirlerinde kent hayatının odak noktalarından biri olmuştur. Bir caminin etrafında plana eklenen okul, hastahane, han, imaret, çeşme ve sebil gibi farklı işlevi olan yapılarla canlı bir merkez oluşturan bu topluluklar, eğitim, öğretim, sağlık ve konaklama gibi kamu hizmetlerine ayrılmıştır.

Hemen her dönemde ve yerleşme merkezinde örnekleri görülmekle birlikte külliyelerin en anıtsal alanı İstanbul'da Sultan II. Mehmed'in yaptırdığı ve bulunduğu semte adını veren Fatih Külliyesi'dir. 1462-1470 arasında Mimar Sinaneddin Yusuf'un yaptığı binalar topluluğu, şehrin yüksek tepelerinden biri üzerinde, bir cami etrafında çeşitli düzeyde eğitim veren medreseler, tabhane, kervansaray, darüşşifa ve türbeden oluşmaktadır. Fatih Külliyesi o zamana kadar yapılanların en büyüğü olduğu gibi simetrik planıyla mimarlık tarihinin dikkat çekici örneklerinden biridir. Yine İstanbul'daki Şehzade Külliyesi, Edirne ve Amasya'daki külliyeler daha küçük ölçülerde tutulmuş deneme-

lerdir. İstanbul'da bulunduğu semte adını veren Süleymaniye Küllise (1558), üzerinde yer aldığı tepenin topografik konumuna uyum yapmak üzere, teraslara yerleştirilmiş ve değişik eksenlere göre planlanmış olağanüstü bir Sinan eseridir. Yaklaşık 60 dönümlük bir arazi üzerine; merkezde cami olmak üzere, dört büyük medrese (Evvel, Sâni, Sâlis, Râbi) bir darülhadis, tıp medresesi, bimarhane, darülkurra, sıbyan mektebi, darüzziyafe, tabhane, han, hamam, kütüphane ve çok sayıda dükkandan oluşmaktadır. 1553-58 yılları arasında tamamlanan ve dönemin ölçülerine göre bir kasaba büyüklüğündeki topluluk, Haliç'e hakim tepelerden birinde arazinin ustalıkla değerlendirilmesiyle yaratılmıştır. Daha sonraki dönemlerde külliye inşaatları devam etmekle birlikte, bu ölçüye ulaşılamamış, gerek ekonomik sebepler gerekse giderek kendisini belli eden yer darlığı nedeniyle külliyeler küçülmüştür.

İnanç sisteminin başlıca sembolü olan, içinde insanların her gün toplandıkları ve Cuma günleri hutbe dinledikleri *camiler*, bu güne kadar işlevleri hiç değişmeden süregelen yapı tipleridir. Toplum hayatının odak noktası olması bakımından camilerin konumu diğer yapılardan farklıdır, saray mimarisinde bile böylesine bir üstünlük göremiyoruz. Camiler, işlevsel yönleri yanında sembolik bir anlatımı da üstlendiklerinden, mimarların var güçleriyle üzerinde çalıştıkları bir mimarlık alanı olurken, sultanlar için birer prestij göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu yapılarda, bir yandan teknolojiye hakim olma isteği, öte yandan inancın mantığını ve ibadetin biçimini hep göz önünde tutan mimarların başlıca endişelerini görmekteyiz.


Süleymaniye'de minare kürsüsü, payanda ve revakların cephe plastiğine yansıması.

Selçuklular'dan beri kullanılan tek kubbeli cami anlayışı, Orhan Bey döneminde pekişmiş, ölçüler büyütülerek yeni mekan arayışları başlamıştır. Arap camisi veya daha genel bir anlatımla çok destekli cami tipi, zaman zaman denenerek devam etmekle birlikte, bu eski ve geleneksel şema, Osmanlı mimarlarının yaratmak istedikleri toplu mekan düşüncesine cevap veremediğinden terk edilmiştir. Mimarlık terminoljisinde, zaviyeli, yan mekanlı, çok işlevli veya kısaca ters T planlı tanımlanan bu model Erken Osmanlı Döneminde bir çıkış süreci olarak kullanılmış, aynı dnemde kubbe-mekan ilişkisini güçlendirep yapı tipleri sadece ibadet fonksiynu gören plan şemalarına dönüşmüştür. Klasik dönem sultan camilerine hazırlık yapan model, 1447 tarihli Edirne'deki Üç Şerefeli Cami'dir. Bu uygulamada çok sütunlu ulu cami veya ters T planı yerine; orta mekanı kuvvetle vurgulayan bir atılım görülür. Ayrıca ana mekan ile avlu bir kompozisyon içinde değerlendirilmiş, minareler kuzey cephe köşelerinde kesinleşen yerlerini almış, yarım küre formunu benimseyen kubbesi ile cami, organik parçaların yerli yerine oturduğu bir "bütün" olarak ortaya çıkmıştır.

Bursa-Edirne geleneğinden kaynaklanan ters T tipi az değişikliklerle İstanbul Mahmut Paşa (1463), Murat Paşa (1470), Rumî Mehmet Paşa (1471) ve Atik Ali Paşa (1479)'da zenginleşerek devam eder. Fakat hepsinden çok İstanbul Fatih Camisi ile daha farklı bir uygulama karşımıza çıkar. Bursa tipleri ile Edirne Üç Şerefeli'nin bileşkesi sayılan bu örnek, mihrap önü kubbesi ile birlikte tasarlandığından ayrı bir önem taşır. Davut Paşa Camisi ile Sultan Selim Camilerinde ise kütlesel görünüş devam eder.

Osmanlı mimarisinin farklı yapı tiplerinde karşımıza çıkan; Erken Devir veya Fatih Devri özellikleri, Selçuklular'dan beri bilinen mimari elemanları yeni kompozisyonlar halinde somutlaştırmak gibi bir sonucu ulaşırken Batı'ya doğru yaklaştıkça bazı yeniliklerin de eklendiği de görülür. Bursa-Edirne geleneğinde pekişen tasarım ustalığı İstanbul Aya Sofyası'nı hiç tanımadan bir mimari mantık çizgisine oturmuş, bu arada elveriş bulgular değerlendirilerek bütüne katılmıştır.

Mimaride, yapı alanının örgütlenmesi, yeni plan tipleri arayışı, Bursa üslubunu aşan ve İstanbul'daki denemelerle bir imparatorluk üslubunun doğmakta olduğunu gösteren uygulamalardır. Değişim süreci, II. Beyazıt ve Yavuz Sultan Selim devrindeki gelişmelerle klasiği hazırlanmıştır. Bu gelişmede, devletin önünde açılan yeni ve büyük ufuklara doğru yürümek isteyen can-

lı bir toplum, en geniş anlamdaki seferberliğe katılan kurumlar ve cemaatler, kendilerine yol gösteren öncüler bulabildikleri dönemlerde idari ve teknolojik buluşlar kadar kültürel atılımları da başarabilmişlerdir. Edebiyat, müzik ve hat sanatı gibi alanların örgütlenmesi, biriken değerlerin bir üslup halinde ortaya çıkması çok geçmeden mimarlıkta da yankılarını bulmuştur. Bu alanın önemli ismi Sinan, başka mimarlar tarafından daha önce ortaya konmuş olan bütün elemanları öyle beklenmedik, bir şekilde değiştirdi ki, onun ortaya koyduğu armonide, başkalarının temsil etmiş olduğu şeyler bile artık Sinan'nın oldu. Bir bakıma kendiliğinden oluşan bu doğal kolaylık onun özel yeteneği sayesinde derlenip toparlandı ve yeni sonuçlara ulaştı.

SİNAN ESTETİĞİ

Osmanlı bünyesinde oluşan mimarlık kültürü sonunda Sinan'ı da kucaklamış, bu ustanın ulaştığı estetik kendisinden önceki bazı mimari alışkanlıkları ayıklarken, diğer bazı gelenekleri güçlendirmiş ve pekiştirmiştir. Sinan'ın en önemli buluşu Abdülmennan adlı bir mimarlık ustasının, Osmanlı Mimarisinin esası olması bakımından en önemli buluşu, kubbe-mekan ilişkilerini en ideal biçimde formüle edebilmek olmuştur. Bu estetikte bir gözlemcinin algılayabildiği şey, zengin ve geniş programlı kompozisyonların hassas dengesidir.İster tam merkez, isterse hafifçe uzunlamasına uygulanmış olsun, her plan aşamasında bu denge görülmekle kalmaz, strüktürün kütle kopmozisyonuna yansıdığı da dikkati çeker. Anadolu Beylikler Çağı'nın 14. yüzyıl boyunca yaşadığı çok farklı denemeler ve öteki İslâm ülkelerinin çıkış yolu bulamayan uygulamaları, Sinan estetiğinde en akılcı çözümlerle somutlaşmaktadır.

Süleymaniye'de kütle kompozisyonu.

Sinan'ın Osmanlı mimarisine katkıları birkaç yönlüdür. O çağa kadar denenmiş olan biçimler, teknik olarak yaklaşık aynen uygulanmış, fakat mekan kavramı daha etkili hale getirilmiştir. Sözgelişi dört, altı ve sekiz desteğe oturan kubbeler hem daha büyük ölçülerle uygulanmış hem de genel anlatım yalınlaşmıştır. Bu anlamda Sinan mimarisine bir tür "iskelet mimarisi" diyebiliyoruz. Bu mimaride duvarlar, sadece mekanı sınırlandırmakta ve sık pencerelerle delinebildiği için iç mekana güçlü bir ışık sağlanabilmektedir. Bursa ve Edirne'deki Sinan öncesi camilerde masif duvarlara açılan az sayıdaki pencelerin düzeni bu açıdan sınırlı bir işlevsellik taşıyordu. Duvarların taşıyıcı özelliğini en aza indiren veya bütünüyle ortadan kaldıran Sinan, kütlenin işlenişine büyük katkıları olan pencereleri üst üste birkaç sıra halinde dizerek, yüzey tasarımını geliştirmiştir. İç mekana ışık sağlanması yanında, dikdörtgen yüzeylere ve büyük sağır kemerler içine yerleştirdiği pencere sıraları çarpıcı bir ritim sağlamaktadır.

Daha öncekilerden farklı olarak, örtü ile alt yapı arasındaki ayrımlar bu dönemde parçalı, çokgen veya basamaklı geniş elemanlarıyla yumuşatılmıştır. Özellikle, kubbeyi destekleyen büyük ayakların dışarıya çıkıntı yapan köşe kuleleri Sinan'ın yapılarında değişik örnekler halinde ele alınmıştır. Kubbeyi çepeçevre kuşatan uçan payandaların kubbeyle ilişkisi ve beden duvarlarını destekleyen payandaların plastik bir değer kazanması Sinan'ın elinde gerçekleşmiş, daha sonrak yapılarda da bu anlayış mimarinin önemli özelliği olmaya devam etmiştir.

Sinan'ın Osmanlı cami mimarisine eklediği en önemli elemanlardan biri de, yan cephelere uyguladığı revaklardır. Tek veya iki katlı, narin sütunlarla dışa açılan bu mekanlar, dışa taşkın çatılarıyla cepheyi hareketlendirirken, değişen büyüklükteki kemerlerin de katılmasıyla en öneml plastk elmanlardan biri olmaktadır. Daha sonraki büyük yapılarda, Sultanahmet ve Eminönü Yeni Valide Camisi'nde de vurgulanan anlayışı Süleymaniye ve Selimiye'deki uygulamaları benimsemiştir.

Selçuklu camilerinin enlemesine, yatay gelişen kütleleri, Beylikler Devri'nden başlayarak bir yükselme göstermeye başlamış, Sinan yapılarında boyutlar dengelen-

miş, sözgelişi Süleymaniye bir eşkenar üçgene sığabilen oranlarla tespit edilmiştir.

Osmanlı camisinde örtü sisteminin en etkili unsuru olan kubbe, tabanı daire olan içbükey bir kabuktur. İçten ve dıştan yapının kütle etkisini artıran kubbenin bu katılımı zaman zaman değişmekle birlikte, taşıyıcı unsurların üstü örtülerek ana mekanların kapatılma işlevi böylece tamamlanır. Düz dam, kırma çatı ve külah şeklindeki örtülere göre kubbe, temsil ettiği dışbükey hacim dolayısı ile çok farklı bir etkiye sahiptir. Estetik değeri yüksek bir form olması yanında geniş açıklıkları örtebilen teknik üstünlüğü dolayısı ile en elverişli mimari çözümlerden biridir.

Kubbeli yapıların değerlendirilmesinde başlıca ölçütlerden biri, kubbenin geometrik formunun yapı biçimini ne yönde etkilediğinin saptanmasıdır. Farklı kültür çevrelerinde; Osmanlı, İran, Asya, Bizans ve Rönesans farkını belirleyen bu unsur, fonksiyonundan çok boyutları ve biçimsel özelliği ile dikkati çeker. Yapı üzerinde çıkıntı yaparak yükselen kubbe, çapı, yüksekliği ve şekli açısından çeşitlilik gösterirken mimari bütünlük içinde belirleyici olan önemli bir erten halinde kendisini ortaya koymaktadır. Dış görünüşte kütle kompozisyonunu büyük ölçüde yönlendirirken, iç mekanda yapıyı anlamlı kılan bir kavram olarak mimariye hakim olmaktadır.

Bayezit Camisi (İstanbul)'nde kütle kompozisyonu.

Küçük ölçülü yapılarda sadece duvarlara oturtulabilen kubbe, yapı ölçüleri büyüdükçe pandantif, tromp ve prizmatik geçiş unsurlarının devreye sokulmasını gerektirmiş, geçiş unsurlarıyla kubbe arasına bir de kasnak eklemek zorunlu olmuştur. Doğu mimarisindeki denemeler daha çok bu uygulamaya yönelmiş, stupa ve ateşgede'lerden yola çıkan mimarlar bu düzeni geliştirerek, sonunda Osmanlı camilerine kadar uzanan gelişme çizgisini izlemişlerdir.

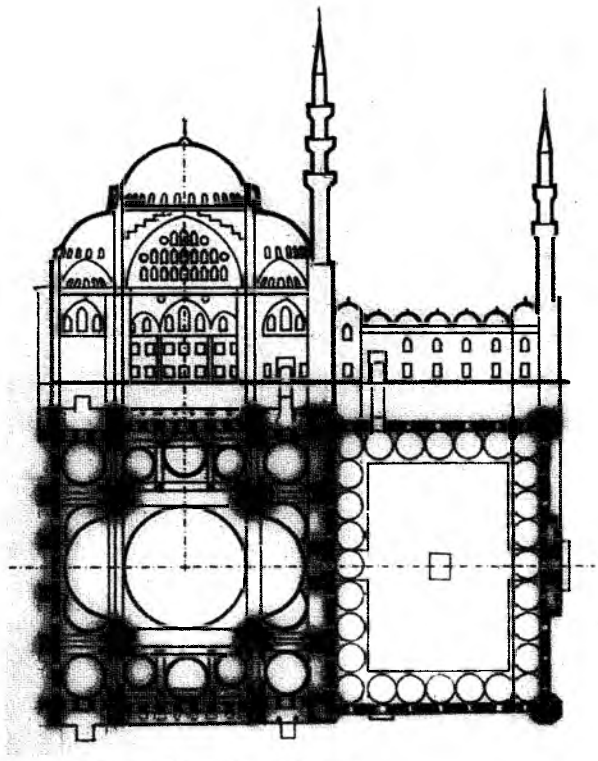
Türkler'in kullandıkları çadır ve otağlar kubbe biçimindedir. Ayrıca Asya'nın bazı bölgelerinde küçük ölçülerde de olsa tarihin her devresinde kubbeli yapı bulmak mümkündür. Pek çok araştırmacının, kubbenin, çadırları taklit ederek ortaya çıktığını ileri sürmelerinin sebebi bu olsa gerek. Türk çadırı ile kubbe arasındaki benzerlik; gökyüzü ve kozmik sembollerle bağlantılarla da açıklanır.

İslâm mimarisinde büyük, yüksek, dilimli, çift çeperli ve tuhaf şekilli pek çok kubbe örneğine rastlamak mümkündür. Yer yer çok yüksek tutulan kasnaklara rastlandığı gibi, alt yapı ile fonsiyonel bağlantısı zayıf örneklere de rastlanır. Kubbe-mekan bağlantısı ve elemanın mimari ile uyumu Büyük Selçuklu (İran) yapılarında şekillenmeye başlamış, ulaşılabileceği en üst noktalara Osmanlı mimarisinde varmıştır. Bu husus mimarlık ve sanat tarihi araştırmacıları tarafından tereddütsüzce kabul edilir. Kubbe mimarisinin gelişme çizgisi, İran-Horasan çevrelerinden başlayarak Anadolu ve Balkanlar'a kadar ulaşan yoğun br mimari faaliyet içinde yürümüş, en seçkin örneklerini Sinan okulunda vermiştir.

1376 tarihli Manisa Ulu Camisi'nde 10.80 m çap genişliğine ulaşan kubbe, üç nef genişliğinde bir orta alanı örter, mihrap duvarı ile altı adet serbest payeye oturur. Beylikler dönemindeki bu gelişme erken dönem Osmanlı yapılarında da tekrarlanır. Edirne Üç Şerefeli (1447)'de altıgen şemaya oturan kubbenin çapı 24 m.'ye ulaşmakla birlikte, asıl gelişme; ana mekanı örten dört küçük kubbe, revaklı avlunun binaya ekleniş biçimi ve minarelerin konumuyla dikkat çekici bir hal alır. Burada gerçek anlamdaki kubbe mimarisinin bütün unsurları tamamlanmıştır. Bundan sonraki gelişme, ana kubbeye eşlik eden yarım kubbelerin ekleniş biçimi ve bağlantılarından doğan mimari sanatının gerçek aşamaları halinde ortaya çıkar.

İstanbul Bayezit Camisi (1506)'nde mimar Hayrettin'in ortaya koyduğu şema, bir tam iki yarım kubbe ile hafifçe uzunlamasına gelişmekte, Sinan'ın çıraklık eseri olarak nitelendirdiği Şehzade Camisi (1548)'nde ana mekan dört yönde simetrik bir görüntüye kavuşmaktadır. İmaret, tabhane, türbeler ve medreseden oluşan bir külli-

yeyi tamamlarken, dört ayak üzerine oturtulan büyük merkezi kubbeli cami, dört yöne yarım kubbelerle genişletilmiştir. Planda bu örtü sistemi kare içine çizilmiş bir yonca yaprağı gibi görünür. İçeriye girildiğinde, mekan içinde serbest duran ayaklar bütünlüğü bozmaz. Dışta, yarım kubbeler büyük askı kemerlerine yapıştırılarak, ana kubbeden başlayan iniş hareketi küresel dönüşlerle yumuşatılır. Statik sorunlar çözülürken, formlar hem içte hem de dışta akışkan bir düzenle birbirine bağlanır. Birkaç kademe halinde açılan pencereler dizisi kubbe kasnağından toprak zeminine kadar ulaştığından ışığın iç mekana yayılışı önemli bir özellik olarak karşımıza çıkar. Dış cephelerdeki renkli taş işçiliği özellikle minare gövdelerinde uygulanan kabartmalı motif düzeni daha sonraki Sinan yapılarına göre oldukça zengindir.



Süleymaniye'de plan ve kesit ilişkileri.

Yaklaşık on yıl sonra, yalnız Osmanlı mimarisinin değil, fakat dünya mimarlık tarihinin en seçkin yapılarından biri yine İstanbul'un bir başka tepesi üzerinde yükselir. Muhteşem Süleyman'ın adıyla anılan bir külliyenin ortasında yükselen bu yapıyı Sinan okulunun en dikkate değer temsilcilerinden biri olarak kabul etmek için pek çok neden vardır. Bu nedenler, mimari tarafından bir "ustalık eseri" sayılan Selimiye'den daha farklı boyutları olduğunu da gösteriyor.

Süleymaniye; en geniş anlamda kendisini yaratan imparatorluğun merkezinde, payitahtda bulunmaktadır. Bu durum yapı için bir avantaj sağladığı kadar, aynı şehirdeki bin yıllık Bizans yapısı Aya Sofya karşısında, onu bir karşılaştırma motifi olmaya da itmektedir. Bu ise çoğu kez mimari analojinin sınırlarını aşıp güncel spekülasyonlara yol açabilecek kadar hassas bir konudur. Süleymaniye, bütün bunların ötesinde, üzerinde yer aldığı topografik konum ve şehir dokusundaki özel durumu yanında, büyük bir külliyenin merkezinde toplu bir tasarım ürünü olması bakımından da ayrı bir önem taşır. Aynı mimarın dah sonra inşa ettiği Selimiye'de bu özellik o derecede dikkat çekici değildir. Sinan'ın ifadesiyle, bir ustalık eseri değil, fakat bir "kalfalık eseri" olarak tanımlanan Süleymaniye, bu mimarın mesleğindeki gelişme aşaması ve yaratma heyecanlarının bir ifadesi olarak bizim için ayrıca önem taşır.

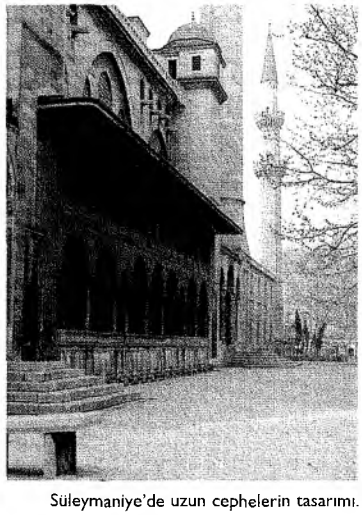
Süleymaniye hakkında önemli belgeler sahibiz. Arşiv belgelerinde şantiye çalışmaları ve hesapların ayrıntılı biçimde kaydedilmiş olarak elimize geçmiş olması, yapıyı mimarlık tarihinde durumu aydınlanmış bir konuma getirmektedir.

Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli eserlerinden biri olan Süleymaniye, her şeyden önce İstanbul'un siluetine yeni yükseltiler getiren ve bu siluetiyle şehrin değişik semtlerinden farkedilen bir yapıdır. Sinan, bu caminin yerini belirlerken büyük bir şehirci olduğunu da göstermiştir. Cami yapıldığında Sultanahmet Camisi, Beyazit Kulesi, Eminönü Yeni Cami ve Nuruosmaniye yükseltileri mevcut değildi. Bu durumda Tophane, Üsküdar ve Adalardan bakan bir kimse Aya Sofya'nın tek rakibesi olarak onu görüyordu.

16. Yüzyılın tam ortasında, 13 Haziran 1550 (27 Cemaziyelevvel 957) günü sultanın isteği ile, Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin mihrap duvarına ilk temel taşını koymasıyla Süleymaniye'nin inşaatı başladı. Bugünkü ölçülere göre bile oldukça hızlı ilerleyen inşaat; projenin büyüklüğü, mimarın başka yapılarla da ilgilenmesine rağmen, yedi yıl içinde tamamlanarak, 15 Ekim 1557 günü ibadete açıldı.

Caminin ana kubbe aleminden kütle tabanının kenarlarına indirilen hayali çizgiler, özellikle kuzey ve gü-

ney cephelerinde belirginleşen bir eşkenar üçgen kütle kompozisyonu belirler. Minarelerden ikisi batı köşesinden yükselerek sert inişi dengeler. Havuzlu avlu duvarlarının yatay çizgisi, revak üstünde tekrarlanır kubbelerle ritmik bir hareket sağlanmış olur. Cami yüksekliğinin üçte birine ancak erişen bir yatay oluşum, iki uçtaki minarelerle tespit edilmiştir. Ana kütleye bitişik ve daha yüksek olan üç şerefeli minareler, genelde görülen iniş hareketini tabanda karşılar. Düz ve yüksek mihrap duvarı düşey kütle teşkil eden altı adet payanda ile desteklendğinden bu cephede olabildiğince hareketlendirilmiştir. Alt sıradaki dikdörtgen pencereleri lokma demirli parmaklıklarla örtülüyken, üst sıralarda sivri kemerler filgözü alçı şebekelerle örtülüdür. Böylece, ana kütlenin dörtgen hacimleriyle, örtü sisteminin küresel formları pencere düzenindeki çizgisel ritimle uyum içindedir.


Süleymaniye'de uzun cephelerin tasarımı.

Avludan ve şehrin batı kesiminden görünen cephe; avlu kubbeleri üzerinde yükselen, büyüklü küçüklü yarım küreler ve prizmatik kütlelerin uyumunu verir. Avludan bakıldığında, aşağıya doğru akan bu kütleler son cemaat yerinin sivri kemerli revaklarıyla bütünleşir. Avlu duvarlarının dikdörtgen yüzeyler halindeki cepheleri, köşelerinden yükselen minareler, batı cephesindeki görkemli taçkapı ve çift şıra pencerelerle hareketlendirilmiştir. Revak kubbelerin dıştan çeviren bir taş korkuluk örtü sistemini çepeçevre, avlunun taçkapısı, yüksek alınlıklı taşkın bir kütle halinde öne çıkar.

Doğu-batı ekseninde yükselen caminin yan cepheleri şehrin siluetine en etkili görünümü veren kesimdir. Bütün devirlerde hayranlık uyandıran bu cepheler; bir tam iki yarım kubbe düzenine bağlı bir ana temadan gelişir. Uzaktan bakıldığında, avlunun ve minarelerin piramidal kütleye katkısı büsbütün belirginleşir. Anıtsal Osmanlı camiisinin alt yapısındaki sadelikle örtü sistemi arasındaki ilişkin yan cephelerin kütle kompozisyonunu belirler. Ana kubbeden başlayarak, dikdörtgen bir prizma olup yapı gövdesinin üst sınırına kadar inen parçalı hareket, farklı büyüklükte fakat benzer biçimleri tekrarlayan bir dizi geometrik hacimlerle tamamlanır. Bu düzen, gerçekte cami planının dışa yansıyan strüktürel yapısının plastik anlatımıdır. Bu kompozisyonda, yapının zemin planını okumak, mekanların organizasyonunu bu dış kabukta çözümlemek mümkündür. Büyük ana kubbenin dışa doğru açılıp genişleyen gücü, kasnak etrafında alternatif sıralanan ince plaster ve uçan payandalarla kısmen karşılanmaktadır. Geriye kalan güç, doğu-batı ekseninde yarım kubbelerle, dört ana yönde ise payaler ve onları kuvvetlendiren uzantılarla dengelenmektedir.

Cami planında görülen dört büyük desteğin dış kütleye yansıyan çıkıntıları dilimli kubbelerle örtülüdür. Bu kubbeler arasında, basamaklar halinde kubbe kasnağına kadar yükselen bir kalkan duvar içte büyük sağır kemerle çerçevelenmiş bir yüzey oluşturur ki; bu yüzeyin içi yarım daire kemerli çift sıra pencereler ve yine tam dire filgözü pencerelerle ustaca delinerek uyumlu bölmeler elde edilmiştir. Pencereleri kuşatan ve tepede hafifçe sivrilen büyük yüzeysel kemer, aslında cami içindeki payeleri birbirine bağlayarak kubbeye alttan destek veren ve büyük strüktür elamanını dışa yansıyan plastik formudur.

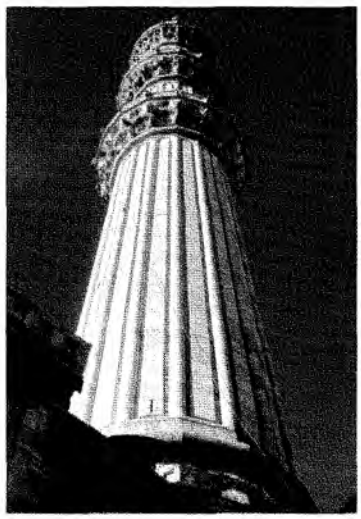
Caminin ana kütlesinin planı kareye yakın, kuzey-güney eksende hafifçe uzayan bir dikdörtgen çerçeve içinde tasarlanmıştır. 69x63 m ölçülü duvarlar, ana destekler, payanda ve çeşitli sütunlar sayesinde fazlaca kalınlaşmamış, hatta yer yer pencere açıklarıyla sınırlayıcı etkisinin bir hayli kaybetmiştir. Plan şemasının sağladığı etki bu haliyle ne antik bazilikalara, ne de Rönesans çağının kiliselerine benzemektedir. Mekan olabildiğince az parçalanmış, optik ve strüktürel ifade akılcı bir iç mekan yaratabilmiştir. Ana ilkeleri bakımından haklı olarak Aya Sofya'ya benzetilen bu plan şeması, söz konusu yapının Sinan için bir tür yarışma motifi teşkil ettiğini, ancak Bayezid Camisi'nde gözlemlerinin bunda önemli bir yer tuttuğu bellidir. Şehzade de daha gelişkin olduğu izlenimi veren ortada tek, dört yönde dört yarım kubbe şemasından vazgeçen mimar, ilk defa iki yarım kubbeli plana dönerek bunu geliştirmeyi denemiştir. Süleymani-

ye planı, cemaatin üstünü örten büyük baldaken tarzında bir iskelete dayanmaktadır. Farklı ölçülerde olmak üzere, bu sistem Sinan tarafından pek çok yapıda uygulanmıştır. Burada iyi bir strüktür, doğru bir fonksiyon çözümü başarıyı getirmiştir. Bina ibadet fonksiyonunu yerine getiren bir mekan olmakla birlikte, temel geometrik biçimler olan, yarım küre ve küplerden yola çıkarak karmaşık bir armoniyle sunulmuştur. İddiasız renklerle, ağırbaşlı, sakin, alçakgönüllü fakat vakur görünüşlü olan bu yapı, yalın ve net bir mimarlık fenomeni olarak gözler önüne serilmektedir.

Sinan'ın ağızından kaleme alındığı kabul edilen; Tezkiretü'l-Bünyan, Tezküret'ül-Ebniye ve Selimiye Risalesi adlı yazmalardan onun etkinlikleri ve düşünceleri hakkında bilgi edinmekteyiz. Tuhfet'ül-Mimarin adlı eserde aynen şunları söylemektedir:

"Bunca zamandır gönlümün derinliklerine işlediğim bütün sanatları bu cami-i şerifde ve ömrümün son demlerinde icra ettim."

Osmanlı mimarisini en büyük kubbesiyle örtülü, ana kütlesinin dört köşesinde kendi türünün en yüksek minareleri yükselen Selimiye tamamladığı zaman Sinan da 86 yaşını tamamlamıştı. 1575 (H. 982)'de biten bu yüce kompozisyon, ölçü ve değer olarak "en büyük"leri üzerinde toplayan bir eserdir. Sinan o tek kubbeyi yalın geometrisiyle nasıl etkili kılacağını bilmiş ve sonuna kadar hissettirmiştir.


Edirne Selimiye minarelerinden biri.

Edirne, kuruluş ve yükseliş döneminin yoğun ve dramatik anılarını yapılarında su yüzüne çıkaran bir şekildir. Özellikle Üç şerefeli, Eski Cami ve Selimiye'nin oluşturduğu üçleme, benzerini sadece İstanbul'daki tarihi yarımadada bulur. Bu üç yapının bütünleştirdiği otantik çekirdek tarihi sürekliliğin halkalarını sergilerken gelişmeye en büyük işareti koyan Selimiye, ovaya hakim 72 m. yükseklikteki tepede, kendisi için seçilen en uygun noktada yükselir.

Sultan II. Selim için tasarlanan bu cami, diğer sultan camileri gibi büyük bir külliyenin merkezi değildir. Çeşitli yapılarla çevrili alan 190x130 m ölçülü bir dış avlu, bunun köşelerinde iki medrese, bir sıbyan mektebi ve batı sınırı boyunca uzanan bir arastadan oluşur. kubbeyi yapı geleneğinin en görkemli örneği, ana mekana girişte okunan 1575 tarihi ile 4 minarenin ortasında yere oturan bir kütledir. Revaklı avlu hariç tutulursa ana kubbe iç ve dış mimarinin en önemli unsuru olarak kullanılmıştır.

Çapı 31.21 1984 m. ye varan kubbenin yükü toprağa iletilirken, bu motif dış kompozisyonu belirleyen biçimleri de yaratmaktadır. İstanbul Aya Sofyası, Roma'daki Panteon, Kudüs'teki Kubbet-üs-Sahra, Merv'deki Sultan Sencer Türbesi ve Sultaniye'deki Olcayto Hüdabende Türbesi'nde mimarlar oldukça büyük kubbeleri durdurabilmişler fakat bu eleman uğruna harcanan teknik başarı yapıların alt katlarındaki elemanların aleyhine olmuş, dolayısı ile yapının bütününe hakim kütle kompozisyonuda istenen yalın estetik elde edilememiştir. Kubbe, ancak mimari kompozisyona giren diğer unsurlarla üstün bir düzen tasarımı içinde birleştiği zaman etkili olabilmektedir. Selimiye'de öne sürülen boyutlar, bütün içinde başarıya ulaştığı için, diğer kültür çevreleri bunun gerisinde kalmıştır. Buna kısaca, kütle kompozisyonunda varılan üstünlük diyebiliriz. Merkezdeki kubbeden başlayarak kademeli bir şekilde aşağıya doğru genişleyen, düzlem farkını yarım kubelerle kemerlerin birbirlerini tamamlamasıyla bütüne vardıran sistem gözümüzü hareket ettirirken herhangi bir bocalamaya düşmez. Düşeliğin daha hakim olduğu kütlenin tektonik güçlerini karşılayan strüktürel yapı, küre ve kemerleri esas alan biçimlerle çözülmüştür. Siluet toplu ve masiftir. Yaklaştıkça görsel algı yeni boyutları bütüne bağlar. Süleymaniye'ye göre cepheler daha düzlemseldir, parçalar daha az hissedilir. Ağır ve ciddi kütleler bu yapıya erkeksi ve askerce bir karakter yükler.

Kubbe kasnağını kuşatan 8 ağırlık kulesinden 4 tanesi her yönden görülür. Bunlar, kubbenin yükünü taşıyan 8 payenin örtü sistemini delerek yükseltilmesiyle ortaya çıkmış kulelerdir. İç iskeleti oluşturan 8 ayağın araları kemerlerle kapatılırken, bu çözümün dışa yansıması; çok pencereli sivri kemer birimleri ve küçük kubbelerin

alternatif sıralanarak cephenin hareketlendirilmesi şeklinde olmuştur.

Cephede eklenen minare kürsüleri payandaların dikey hareketlerine katıldığı gibi, yatay silmelerle ana mekanın kat ayırımlarına da uydurulmuştur. Selimeye'nin şöhretinden minarelerin payı büyüktür. Uzaktan bakıldığında kubbeyi kuşatan bir demet halinde yükselen minareler, herşeyden önce kütle kompozisyonundaki dikeylik duygusunu güçlendirmektedir. Dörtgen plan şemasının köşelerine yerleştirilen minarelerin çubuklu gövdeleri, sivri kubbeli ağırlık kuleleri ve yüksek kasnak pencereleriyle birlikte yükseliş hareketini pekiştiren en önemli unsurlardır. Avlu ile ana kütlenin birleştiği noktalardaki minarelere, birbirinden bağımsız olarak şerefelere çıkan üç ayrı merdivenin yerleştirilmiş olması, o günden bugüne halkın mimari hayranlıkla anmasına vesile olan uygulamalardır.

Sultanahmet Camiisi'nde cephe düzeni.

Sinan okulunun devamcısı olan mimarlardan Sedefkâr Mehmed Ağa'nın 1617'de tamamladığı Sultanahmet Camisi, Şehzade'de denenmiş olan yonca planlı şemanın büyük ve ayrıntılı bir uygulamasıdır. Burada ilk ve tek örnek olarak 6 minareli zengin bir kütle kompozisyonu sergilemekte, duvarlara açılan çok sayıdaki pencerelerden süzülen ışıklar iç mekandaki çiniler üzerine yansırken etkileyici bir atmosfer yaratmaktadır. Yapı klasik mimarinin başlıca çizgilerini taşımakla birlikte, zeminin yerden epeyce yükseltilmesiyle girişin çok sayıdaki basamakla sağlanmış olması bir yeniliğin habercisidir. Bu özellik 17. yüzyılda başlayıp, giderek daha sık tekrarlanacak olan bir uygulamadır. 1663'de tamamlanan Eminönü Yeni Valide Camisi, yine yerden yükseltilmiş bir taban üzerinde, bir tam 4 yarım kubbe ile yonca planı tekrarlamakla birlikte genel kütle kompozisyonunda dikey bir hareketle yükseliş gösterir. 1763 tarihinde tamamlanan ve mimar Tahir Ağa'nın eseri olan Lâleli Camii, yüksek bir alt yapı üzerinde sekiz destekli bir plana göre inşa edilmiştir. Kıvrımlı profilleriyle kubbe çevresindeki uçan payandalar ve iyice küçülen ağırlık kuleleriyle giderek klasik anlayıştan uzaklaşan belirtiler mimari anlayışta bir devrenin kapanmakta olduğunu anlatır.

18. Yüzyıl mimarisinde yeniliklerin başlangıcını bir başka boyutuyla Nuruosmaniye Camisi ortaya koyar. 1755'de tamamlanan yapı, 27.27 m çapındaki kubbesiyle İstanbul'daki uygulamaların sonuncusu olarak gözükmektedir. Tek kubbeli yalın bir baldaken, yükseltilmiş bir taban üzerinde gelişen iç mekan ve oval planlı avlusuyla Batılılaşma'ya açılan mimarinin en görkemli denemesi sayılmaktadır. Mimari plastik ve bezemelere katılan barok unsurlar bundan sonraki yapıların da yönünü belli etmektedir.

Tophane Nurretiye (1826), Ortaköy Büyük Mecidiye (1853) ve Dolmabahçe (1853) camileri ile bunların benzerlikleri genellikle Avrupa etkili mimarinin çeşitlemeleridir. Plan olarak hepside bir baldaken şemaya bağlı tek kubbeli yapılardır. Revaklı avludan vazgeçilmiş, bunun yerine giriş cephelerine daha

Haseki (1538)	11.07
Mihrimah/Üsküdar (1540-48)	11.07
Şehzade (1543-48)	18.42
Hadım ibrahim Paşa (1551)	12.05
Rüstem Paşa/Tekirdağ (1522)	13.60
Süleymaniye (1550-57)	27.40
Sinan Paşa (1555)	11.92
Kara Ahmet Paşa (1558)	12.00
Rüstem Paşa/İstanbul (1561)	15.54
Mihrimah/Edirnekapı (1562)	19.30
Semiz Ali Paşa/Babaeski (1561-65)	13.80
Sokollu/HAvsa (1566)	12.40
Sokollu/Lüleburgaz (1569)	12.50

Sokollu/Kadırga (1571)	12.76
Piyale Paşa (1573) altı adet kubbe	17
Selimiye (1567-74)	31.21984
Sokollu/Azapkapı (1577)	11.71
Atik Valide (1579)	13.80
Kılıç Ali Paşa (1580)	12.50
Zal Mahmut Paşa (1580)	12.80
Şemsi Paşa (1580)	8.00
Nişancı Mehmet Paşa (1584)	13.65
Mesih Paşa (1585)	12.73
İvaz Efendi (1585)	9.80
Molla Çelebi (158)	12.08

çok sivil mimari formuna uyan hünkâr mahfilleri eklenmiştir. Bu yapılarda; Barok, Rokoko, Ampir etkileri ya da eklektik tutumları dikkati çekerken mimari plastiğin aşırı bir süsleme yükü altında ezildiğini söylemek yanlış olmaz.

16. YÜZYIL CAMİLERİNDE KUBBE ÇAPLARI

(Plan şemalarında göz önüne alınmaksızın kronolojik bir sıraya göre düzenlenen listede ana kubbe çapları metre olarak verilmiştir).

Osmanlı mimarları için malzeme seçeneğinin fazla olması, en uygun olanları seçme şansını vermiş taş, tuğla, demir harç ve çini yerli yerini bulmuştur. Taş yapı tekniğine hakim olma isteğini sadece yapının planında ve kütlesinde değil; ayrıntılarında da görürüz. Çoğu kez sonradan eklenmiş kısımlar yapıların etkisini zenginleştirmemiş, dahada zevksiz görüntülerin doğmasına neden olmuştur. İç mekandaki muhdes kısımlar, çoğu sonradan konmuş şamdanlar, ahşap parmaklıklar ve zevksiz nakışların yapı bütünüyle bağdaştığını söylemek güçtür. Bunları çoğu, enterjönür güçlü ve soylu tekisinin gerisinde kalmaktadır. Sinan başta olmak üzere dönemin mimarları, anlayış olarak kendilerini sadece mimarinin ana sorunlarına vermiş insanlardır. Bir mimarın, çinici, nakkaş vb. zenaat erbabının işleriyle çok yakından ilgilenmesi de pek mümkün değildi.

Klasik dönemin mimarisinde alt yapının temel geometrik formlarını yarataş taş ustaları, ağırbaşlı ve soylu bir malzemeyi yontarken yalın, iddiasız fakat dayanıklı bir malzemeyi şekillendirdiklerini biliyorlardı.

İç Asya, Horasan ve İran'da yüzlerce yıldır uygulanan toprak kökenli inşaat malzemesi olan tuğla Osmanlı mimarları tarafından büyük bir dikkatle kullanılmıştır. Küçük Asya'nın Batı ucunda inşaatlara başlayan Osmanlılar'ın, tuğlayı giderek daha az ve en sonunda kurşun kaplamaların altına alarak kullandıkları gözlenir. Osmanlılar'da taşın açık yüzeylerde tercih edilmesi, tuğla malzemenin darlığından değil, fakat yepyeni birsitil yaratma isteğinden kaynaklanır. Hiç de küçümsenemeyecek ölçülere varan tuğla strüktürün sıva altına gizlenmiş olması veya kurşun levhaların altında tutulması bu kararlı tutumun bir sonucudur. İstanbul'daki Sandal ve Cevahir bedestenlerinde iç mekanda gözlenebilen çıplak tuğla örgü dokusu dıştan görülmez. Camiler başta olmak üzere, dış yüzeyde tuğla en aza indirilirken, çini uygulama büsbütün kısıtlı tutulmuştur.

Çok uzun bir zaman boyunca birlikte kullanılan çini ve tuğlanın Osmanlı yapılarının yüzeylerinden uzak tutulduğu görülür. 16. yüzyıla kadar minare gövdelerinde varlığını sürdüren tuğla daha sonra örtü sistemi altına gizlenerek kaybolur.

Osmanlı sanatının erken evresinde bazı yapıların dış yüzünde (Mahmut Paşa Türbesi, Bursa Yeşil Türbe) çini kullanımı sözkonusudur. Ancak kısa bir süre sonra çini, iç mekânlara çekilir. Camilerin revaklı avlularında, pencerelerin üst aynalıklarında ölçülü bir kullanım alanı bulan çini, yerini genellikle renkli işçiliğine terkeder. Selçuklu eserleriyle (Konya Karatay Medresesi) karşılaştırılınca Osmanlı camilerinin iç mekanında bir sınırlamaya gidildiği görülür. Aynı dönemin İran camileri içte ve dışta adeta çiniyle kaplanmıştır. Doğu'da gösterişli sayılan bu malzeme Osmanlı mimarları tarafından dizginlenmiş, insan dikkatini oyalayan renk düzenlemeleri sınırlandırılmıştır.

SONUÇ

Osmanlı Mimarisi, Yakın ve Uzak Doğu, Asya ve Akdeniz'in kültürel verilerine dayanmakla birlikte, sonuçta sadece "kendi" olabilmeyi başarmış bir özümlemedir. Öyle ki, bu mimari gerek İslâm sanatında gerekse Antik Dünya ve Bizans çevresinde yeni bir kimlikle karşımıza çıkar. Osmanlı Devleti'nin gelişmekte olan sosyal yapısı ile mimari eserler arasındaki bağlantıyı hem ölçülerin büyüklüğünde hem de üslup özeliklerinde, aynı anda aramak doğru olur. Mimarlar, her yapı ti-

pinde karakteristik bir çizgiyi dışa vururken sembolik anlatım en çok cami mimarisinde zirve noktalara ulaşmaktadır. Genel tutum, kubbeli yapının kendine özgü eğilimlerinin işlenmesiyle merkezi yapı anlayışının yaratılması şeklinde olmuştur. Çok sütunlu Arap Camileri, Endülüs'ten Mezopotamya'ya kadar enlemesine yatay açılmayı tercih ederken, Osmanlı mimarisi kubbeli örtü ve merkezi planda ısrar etmiştir. Bu gelenek içinde Mimar sinan, yarım yüzyıl mimarlık yaparak, yağının bütün anıtsal yapılarının yönünü belirlenmiş, gelişme doğrultusunu pekiştirmiş, bugün erişilemeyecek Süleymaniye ve Selimiye böylece efsaneleşmiştir.

Osmanlı'yı anlamak için İslâm' tanımak yetmiyor.

KAYNAKLAR

Ahmet Refik (Altınay), *Türk Mimarları,* Hazine-i Evrak Vesikalarına Göre, Hz. Z. Sönmez, İstanbul 177.

AKSOY, O., *Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir Deneme.* İstanbul 168.

ASLANAPA, O., *Kırım ve kuzey Azerbaycan'da Türk Eserleri,* İstanbul 179.

Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul, 1986.

Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri, İstanbul. 194.

AREL, Ayda, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mmarisinde Batılılaşma Süreci,* İstanbul., 1975.

ATASOY, N. *İbrahim Paşa Sarayı,* İstanbul 172.

AYVERDİ, E.H., *Osmanlı mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri,* 806-855 (1403-1451), İstanbul, 172.

Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yugoslavya, İstanbul 181.

Avrupa'da osmanlı Mimari Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk, İstanbul, 1982.

Fatih Devri Mimari Eserleri, İstanbul Fetih Derneği Yayını, No. 13 İstanbul 153, Zeyl; 1961.

Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, İstanbul, 1966.

Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri. 855-886 (1451-1481), Fetih Cemiyeti Yayını, No. 6, İstanbul, C. III, 1973, c. IV, 174.

İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi, İstanbul, 176.

BALCI, P., *Eski İstanbul Evleri ve Boğaziçi Yalıları,* İstanbul, 175.

BALDUCCI, H. *Rodosta Türk Mimarisi.* Çev: C. Rodoslu, Ankara, 1945.

BARKAN, Ö. L., *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaat* (1550-1557), Ankara 172.

ÇETİNTAŞ, S., *Türk Mimari Anıtları,* I. Bursa'da ilk Eserleri, İstanbul. 1946; II. Bursa'da Murad I. Bayezıd I. Binaları, İstanbul 152.

ÇULPAN, C., *Türk Taş köprüleri,* Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar, Ankara 1975.

DEMİRİZ, Y., *Osmanlı Mimarisinde Süsleme* I, Erken Devir (1300-1453), İstanbul 179.

EGLI, e., *Sinan der Baumeister Osmanischer Glanzzeit,* Zurich, 154.

ELDEM, H.E., *Topkapı Sarayı,* İstanbul 1931.

Türk Evi Plan tipleri, İstanbul. 154.

Köşkler ve Kasırlar, 2. cilt, İstanbul, 1969, 1973.

Sadabat, İstanbul, 1977.

GABRIEL, A., *Sinan'ın Hayatı, Eseri,* İstanbul, 137.

Chateaux Turcs du Bosphore, Paris, 1943.

GLÜCK, H., *Di Kunst der Osmanen,* Leipzig. 1922.

GOODWIN, G., *A History Of Ottoman Architecture,* London. 171.

GÖKMAN, M., *Fatih Medreseleri,* İstanbul, 143.

Halil Edhem (Eldem) *Yedikule Hisarı* Kanaat Kitabevi, İstanbul 1932.

KUBAN, D., *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye* İstanbul, 1997

KUMBARACILAR, İ. *İstanbul Sebilleri,* İstanbul, 1938.

KURAN, A., *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami,* Ankara, 164; The *Mosque in Early Ottoman Architecture,* Chicago, 1968.

LEVEY, M., *The World of Ottoman Art.* London. 1975.

MOLNAR, J., *Macaristan'da Türk Anıtları,* Ankara 1973.

ÖZ, T., *İstanbul Camileri,* 2 cilt Ankara. 1962-1965.

İstanbul Türbeleri, Ankara 1975.

ÖZDEŞ, G., *Türk Çarşıları,* İstanbul. 1954.

PARVILE, L., *Architecture et décoration turques du XV e siecle,* Paris. 1874.

Rıfat Osman, *Edirne Sarayı,* Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 157.

SÖZEN, M. vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan,* İstanbul, 175.

TANIŞIK, İ.H., *İstanbul Çeşmeleri,* 2 cilt, İstanbul 1943-1945.

ÜLGEN- A.S., *Fatih Devrinde İstanbul,* Ankara, 13.

ÜNSAL B., *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times,* 1071-1923, London 1959.

ÜNVER, Süheyl, *Fatih Külliyesi,* İstanbul, 1946.

Edirne'de Fatih'in Cihannüma Kasrı, Fetih Cemiyeti Neşriyatı, 2, İstanbul 1953.

VOGT-GÖKNIL, U., *Osmanische Bauten,* München, 165.

YÜKSEL, İ. A., *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid, Yavuz Selim Devri* (886-26/1481-1520), İstanbul. 1983.

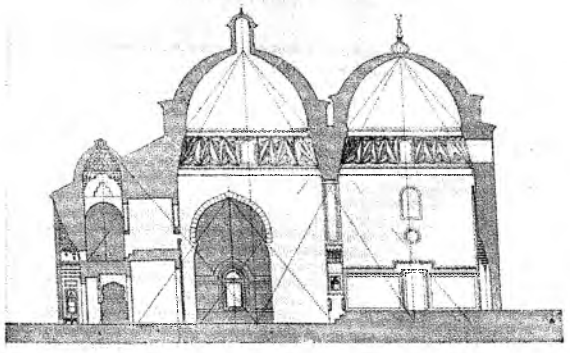
OSMANLI MİMARLIĞINDA KULLANILAN UZUNLUK ÖLÇÜ VE BİRİMLERİ

PROF. DR. NESLİHAN SÖNMEZ
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

700. Kuruluş yıldönümü nedeniyle çeşitli yönlerden incelenmesi daha da yoğunlaşan Osmanlı İmparatorluğu üzerine sağlam temellere oturmuş genel yargılarda bulunabilmek, öncelikle tarihi kaynakların biliniyor ve kullanılıyor olmasıyla gerçekleşebilir. Ancak arşivlerimizde mevcut olan belgelerin şaşırtıcı çokluğu ile bunlardan yararlanmadaki yetersizliğimizin ilginç bir karşıtlık yarattığını ve tarihi kaynaklardan edinilmiş bilgilere duyulan gereksinimin henüz giderilemediğini söylemek, pek yanlış olmaz.

Yakın zamanlara kadar tam bir envanteri bile bulunmayan ve yayınlanmayı bekleyen çok sayıdaki arşiv belgesinin, Osmanlı mimarisi etütlerine yardımcı olabilecek yeni bilgiler ortaya çıkarmasını umduğumuz konulardan biri de dönemin *uzunluk ölçüleri* sistemidir.

Bu makalede, 20.yüzyıl başlarına kadar geçerli olan çeşitli ölçülerimiz ile üst ve alt katları (birimleri) araştırıldığında karşılaşılan terminolojik, teknik sorunlara değinmek; tarihi belgelerdeki kayıtların ışığında, dönemin temel ölçüsü olan *Mimar Arşını*'nı incelemek ve değişik zamanlarda farklı uzunluk ve bölüntülerle kullanıldığını vurgulamak istiyoruz. Yalnızca bilim tarihi ile uğraşanlar değil, mimarlık ve sanat tarihi alanlarında çalışanlar ve restoratörler için de birçok "bilinmeyen" içeren bu konuda; arşın'ın değişik tanımları, hatta söyleniş biçimleri ile sorunlar başlar.



Bursa Yeşil Camii'nin boylamasına kesiti.

ARŞININ TANIMLARI

Arşın en yaygın biçimde, *Kâmus-u Türkî* 'de yazılı olduğu şekliyle *"parmak ucundan omuza kadar"* olan bir ölçü diye tanımlanır. Ancak C.E.Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* 'nin "arşın" maddesinde, bu bilgiyi verdiği cümleden hemen önce *"orta parmağın ucundan dirseğe kadar olan eski bir ölçü"* diyerek, büyüklüğü birincinin yarısından biraz fazla olan ikinci bir uzunluğu arşın kabul eder.[1] Aynı maddenin devamında ise *"uzunluğu 757.738 mm"* olarak vermiş ve bu kez Kâmus'taki bilgiye uygun bir boyutu kullanarak hem ilk ifadesiyle çelişkiye düşmüş,[2] hem de arşın tanımı ve ölçüsündeki kargaşayı açıkça ortaya koymuştur. Günümüz alfabesiyle yayınlanmış tarihi kaynaklara dayalı araştırmalar ile sözlük ve ansiklopedilerin tümü, çoğunlukla bu uzunluğa itibar ederek mimar arşını (veya zirâ-i mimari) ölçüsünü 75.7-75.8 cm olarak yazarlar.[3] Ancak bazı yayınlarda yine de:

a) *"elin orta parmağı ucundan dirseğe kadar"*[4]
b) *"75 ile 90 cm arasında değişen çeşitleri bulunan"*[5]
c) *"aslı parmak ucundan dirseğe kadar olan kol boyundan olup 68 santimetredir"*[6]

gibi, birbirinden farklı tanımlar bulunduğunu belirtmek gerekiyor. Bunlarda çoğunlukla arşın ve zirâ iki başka sözcük biçiminde ele alınmış ve arşın için *omuza kadar*, zirâ için de *dirseğe kadar* tanımı verilerek çelişkili bir durum yaratılmıştır.[7] Bazılarında ise 75 cm mer-

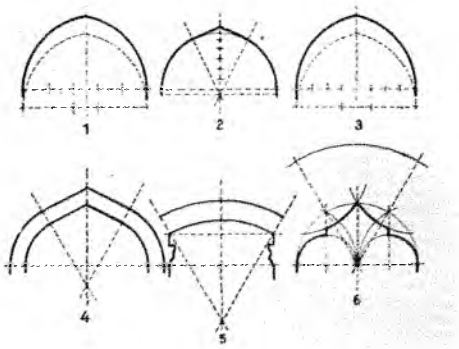
tebesindeki bir ölçüye hiç değinilmeyip boyutu belirsiz bırakılmakta, adeta yarım arşınlık bir uzunluk kastedilmektedir.[8]

Arşının Osmanlıcadaki söylenişi olan Arapça kökenli zirâ sözcüğünün "bilek, kol" anlamına gelmesinden kaynaklandığı düşünülen bu tür tanımlar, Osmanlı dönemindeki uzunluk ölçüleri sisteminin anlaşılmasını daha da güçleştirmektedir. İşin ilginç yanı, kastedilen boyutun, kolun anatomik yapısıyla yani dirseğe kadar olan uzunlukla ilişkisi bulunmadığı gibi, zirâ ölçüsünü belirlemeye yardımcı bir niteliği, doğruluğu veya kesinliği de yoktur; çünkü 75 ile 90 cm arasındaki -hepsi başka amaç ve isimlerle kullanılan- çeşitlerinden söz edilmektedir. Bu nedenle, türlerinin belirginliği ve vücut yapısına uyumunu dikkate alarak "orta parmak ucundan omuza kadar" tanımını daha doğru kabul etmek gerektiğini düşünüyoruz.

ARŞININ TÜRLERİ

Arşının, ölçülen nesnenin cinsine veya hangi bölgede kullanıldığına göre, uzunluk ve bölüntüleri değişen türleri vardır. Ticaret hayatındaki türler -satıcıların çıkarlarına bağlı olarak- çoğunlukla, olması gereken uzunluktan daha kısa bir ölçüde kullanmışlar ve bu nedenle belli zamanlarda devletin denetimi gerekmiştir. Hukuk ve imar etkinlikleriyle ilgili kişilerin, mimarlar ve yapı ustalarının kullandıkları resmi arşında ise böyle bir çıkar söz konusu olmadığından, uzunluğu diğer türlere göre daha güvenilir kabul edilir ve ayarlar, bunun ölçüsü temel alınarak yapılırdı.

Bazı yayınlarda, boyu 75-90 cm arasında değişen arşın çeşitleri olarak *zirâ-i a'şarî* (metre), *zirâ-i âmme* (6 kabza, yani 24 miktarı olan arşın), *zirâ-i kirbâsî* (7 kabza, yani 28 parmak olan ve bezlerde, kumaşlarda kullanılan arşın), *zirâ-i kisrâ* (7 kabza, yani 28 parmak olan arşın), (kalfa ve dülgerlerin kullandığı 24 parmaklı uzunluk ölçüsü) gibi bir sınıflama yer alır.[9] Ancak bu sınıflamada Arapça söyleniş biçimleriyle verilen türlerden hiç birinin ölçüsü belirtilmemiş, sadece bölüntüleriyle yetinilmiştir. Açıklamalardan, eşit alt birimleri olan zirâ-i âmme ile zirâ-i mi'mârî ve zirâ-i kirbâsî ile zirâ-i kisrâ'nın birbirine göre nasıl farklılaştığını anlayamıyoruz. Onun için, yakın zamanlara kadar geçerliliğini sürdüren ve yaygın bilinen bir ayırımı vermenin daha yararlı olacağı düşünülmüştür :



Osmanlı mimarisinde kullanılan değişik biçimler.

* *Çarşı arşını:* Çarşı-pazarlardaki çeşitli mallar ve özellikle kumaş ölçümlerinde kullanılan, 68 cm uzunluğundaki 22 parmaklı arşın. Bu arşın, 85 mm'lik 8 *rub'* ve her rub' 42.5 mm'lik 2 *gerah* (toplam 16 gerah) olacak şekilde bölünmüştür.[10] Aynı uzunlukta olduğu halde *Halep arşını/Halebî* veya *Terzi arşını* adlarıyla tanınan türleri de vardır; ancak bunların bölüntülerinin (çarşı arşınına eşit olup olmadığı) hakkında, tarihi kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

* *Endaze :* Değerli kumaşların ölçümünde kullanılan 65 cm'lik bir uzunluk ölçüsü. İpekli kumaşların fiatı yüksek olduğundan, bunları pahalı göstermemek ve alışverişi kolaylaştırmak amacıyla tercih edilmiştir.[11]

* *Mimar arşını/Zirâ-i mimârî/Zirâ-i benna:* Mimarlıkla ilgili ölçümlerde kullanılan ve 75,8 cm uzunluğundaki resmi arşın. Tarihsel süreç içinde 100, 60, 24 ve Avrupalıların ölçülerine uyum için 20 parmak bölüntülü türleri geçerli kılınmış olmakla beraber; toplam uzunluğunda bir değişiklik yapıldığını belirten herhangi bir tarihi kayıt yoktur. 1869 yılında metre karşılığı olarak kabul edildikten sonra *Yeni Arşın* adıyla da anılmıştır. Yeni arşın=10 parmak, 1 parmak=10 hat, 1 hat=10 nokta şeklinde bölüntülüdür.[12]

Mimariyle ilgili ölçümlerde kullanılan arşının uzunluğu, yukarıda, yaklaşık bir ifadeyle 75.8 cm diye verilmiş olmakla beraber, bu ölçünün presisyonu ile ilgili bazı sorunlara değinilmesi gerekiyor.

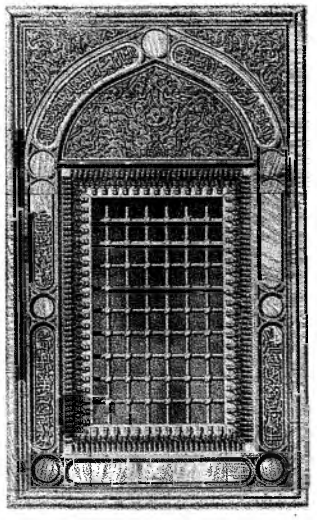
MİMAR ARŞININININ UZUNLUĞU İLE İLGİLİ SORUNLAR

Arşın türleri ve bölüntülerinin çeşitliliği bağlamında (özellikle mimarlık gibi teknik yönü ağırlıklı ve bo-

yutlarla ilgili bir alanda çalışanlar için) Osmanlı döneminde inşa edilmiş yapıların bizzat bir tarihi belge olarak ortaya koyduğu verilerin yanısıra, tarihi belgelerde yer alan diğer bazı bilgilere de ihtiyaç vardır. Örneğin bir mimari eserin tasarım ve uygulamasında geçerli olan "boyutlandırma ilkelerinin belirlenmesi" amacıyla yapılan araştırmalarda rölöve ile edinilen bilgiler, her zaman yeterli olmayabilir. Çünkü:

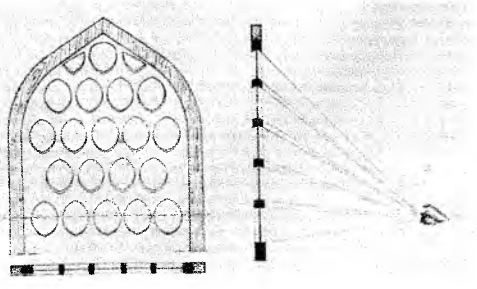
1. Binanın kullanım sürecinde oluşan tahribat ve değişiklikler ya da restorasyondaki hatalar nedeniyle; özgün ölçülerin tümünü - doğru olarak elde etmek mümkün olmayabilir.

2. Binanın toplam boyutu veya bazı elemanlarının ölçülerinde, geleneksel yapı üretim sitemlerinde ortaya çıkması olağan sayılabilecek çeşitli malzeme ve işçilik sorunları nedeniyle, tasarlanan / istenen değerlerden biraz farklı sonuçlar elde edilmiş olabilir. Yani elde edilen özgün boyutlar da, hemen doğru sonuçlara götürücü nitelikte değildir. Yapının kendi içinde veya döneminin diğer eserlerindeki yinelenme sıklığına göre denetlenip tanınan / bilinen bir ölçü haline gelmesinden sonra, belli bir aritmetik veya geometrik oran sağlama yahut modül tanımlama yeteneğine göre de incelenmeleri gerekir.



Bursa Yeşil Camii'nin stalaktitli süslemeleri.

Mimarlık tarihi araştırmalarında, her iki durumla da sıklıkla karşılaşıyoruz. Ancak rölöveyle elde edilen değerlerin özgünlüğünden kuşku duyulmasını gerektiren temel neden daha çok ikinci gruptaki sorunlardan, başka bir deyişle tarihi yapının üretildiği dönemde kullanılan ölçü sistemi ile günümüzde kullanılan sistemin farklılığından kaynaklanmaktadır. Üstelik Osmanlı mimarisinde Antik Dönem yapılarındaki gibi tanımlı ve kural haline gelmiş boyutlandırma ilkelerinin varlığıyla ilgili kesin bilgilere sahip olmadığımız bu aşamada; oran araştırmalarında kullanılacak özgün değerlere duyulması gereken "güven", konuyu daha da önemli hale getiriyor.



Pencere halkalarının açısı.

Tarihi yapılarımızdaki boyut ve oranlarla ilgilenen bir araştırmacı, her zaman şu soruların yanıtını aramak zorundadır :

* Metrik sistemle ölçülüp saptanan bir değerin, Osmanlı'nın değişik dönemlerindeki arşın ve alt birimlerine göre karşılığı nedir? Bir Klasik Dönem yapısında bulunan ve rölövesinden örneğin 130 cm. genişliğinde olduğunu bildiğimiz bir kapıyı, Mimar Sinan acaba nasıl ifade etmiştir? Biz şimdi 1.3 m. veya 130 cm. gibi söylenişlerden birini tercih ediyoruz. Sinan bu ölçüyü tasarımında nasıl belirlemiş ve uygulamayı yapacak taşçılara nasıl aktarmıştır? 1 arşın 17 parmak, 41 parmak, 1 arşın 43 engüşt, 103 engüşt gibi ifadelerden herhangi birini mi, yoksa hiç bilmediğimiz başka bir ifadeyi mi kullanıyordu?

* Yukarıdaki örnekte Sinan'ın tasarladığı uzunluğun söylenme biçimleri, mimar arşınının en geçerli karşılığı olan 75,8 cm.'nin 24 ve 60 bölüntülü olması durumlarına göre hesaplanmıştır. Ancak o çağın mimar arşını acaba kaç temel birime bölünmüştü? Tarihi kaynaklardaki kayıtlardan, arşının 100 parmakla kullanıldığı dönemler olduğunu da biliyoruz.[13] Bu bağlamda hemen arşın'ın bölüntü adedi, her birinin uzunluğu, hangi tarihler arasında kaç bölüntü ile kullanıldığı soruları gündeme gelmekte ve yanıtları için yine tarihi belgelere başvurulması gerekmektedir.

* Ölçülecek uzunluğun büyüklüğüne göre, temel birimin ast veya üst katlarından hangileri kullanılmaktadır? Başka bir deyişle yapı elemanlarının büyüklüğü ve malzemesine göre, parmaktan daha küçük birimlere ihtiyaç olduğunda boğum, ip, hat, nokta... gibi bölüntüler ne etkinlikte kullanılırdı? Bunların metrik sistemdeki karşılıkları nedir ve uzunluklarında bir değişim yapılmış mıdır?

* Alt birimlerin, malzemenin niteliği ve işlenme biçimine uygunluğuna göre seçilmiş olduğu varsayımın-

dan hareketle, hangi tür malzeme için hangi bölüntüler kullanılırdı?

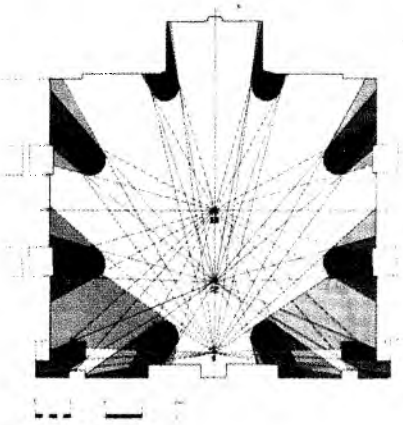
* Günümüzde "buçuk" sözcüğüyle ifade ettiğimiz 1/2'lik ve "çeyrek" karşılığı olan 1/4'lük değerlerin, mimarlık alanındaki kullanım etkinliği neydi? 1/8, 1/16, 1/32... gibi bölüntülerin varlığı hangi gereksinime bağlıdır?

Araştırmanın konusuna göre daha da arttırılabilecek olan bu tür soruların tümü, bizi hep başka bir temel soruya yöneltiyor :

Arşının Uzunluğu, Metrik Sisteme Göre Tam Olarak Ne Kadardı?

Demir, çelik veya tahtadan, bazen de oymalı ve süslü olarak yapıldığı belirtilen arşın gereci, ne yazık ki günümüzde tümüyle kaybolmuştur. Yayınlarda, ölçerek uzunluğunu öğrenebileceğimiz birkaç örnekten söz edilmektedir. Bunlardan ilki III.Selim zamanında, esas ve ayar için yaptırılarak Mühendishane-i Berr-i Hümayûn Kütüphanesi'ne konulan, abanoz bir mimar arşınıdır. Bu arşının bir tarafı 12 hatlı 24 parmak, diğer tarafı ise 10 hatlı 20 parmak olarak, iki başka sistemde işaretlenmiştir.[14] Yani alt birimler için bir standart sağlamak yerine değişik bölüntülerin geçerliliğini devam ettiren yapısıyla, adeta ülkedeki ölçü karmaşasını yansıtmakta ve sıraladığımız sorunlara yenilerini eklemektedir. Diğer ikisini ise, eski eserlere meraklı bir gazeteci ve antikacı olan N.R.Büngül şu şekilde anlatır:

"... Birinci Dünya Harbi içinde bunlardan bir tanesi Bedesten'e gelmiş ve üzerinde -Memet Agkoyunlu- yazılı ve yer yer oymalı ve fakat kaba bir tarzda işlemeleri vardı. Hususi bir tarzda müzayede neticesinde 22 liraya alınmış ve Parisli bir Yahudi antikacıya 200 liraya satılmıştır. Başka eski ve antikasına rastgelmedim. Ankara Müzesi'nde fildişinden yapılmış Sultan Mecid devrine aid bir arşun vardır."[15]



Selimiye Camii ekseninde yürürken görünmeyen yan yüzeyler

MİMAR ARŞININ 18 - 19. YÜZYILLARDAKİ UZUNLUK VE BÖLÜNTÜLERİ

C.E.Arseven'in, babası Esad Paşa'nın notlarından yararlanarak yazdığı ve:

"1841 senesi birinci teşrinin 28 inci günü Bab-ı Âli tarafından vuku bulan teklif üzerine o zamanki mesahe ölçüleri Fransız ziraat ve ticaret nazırının emriyle ayar müfettişi M. Pierre Antoin tarafından platinden esas ölçülere tatbik edilerek işbu rakamların tesbit edildiği...", "...mimar arşınının mukabil ölçüleri şu suretle tertip ve tasdik edilmişti."

İfadeleriyle verdiği bilgilerden,[16] o tarihlerdeki mimar arşını uzunluğu ve bölüntülerini -hem de milimetrik olarak- öğreniyoruz.

	Milimetre	
1 arşın	*: 757*	*738*
1 parmak	*: 31*	*572*
1 hat	*: 2*	*631*
1 nokta	*: 00*	*219*
1 çarşı arşını	*: 680*	
1 urub/rûb	*: 85*	
1 girah	*: 42*	*500*

Divan-ı Hümayûn tercümanlarından mühendis Osman Efendi'nin 1779'da Almancadan tercüme ettiği *Hediyetü'l-Mühendisin*[17] (veya *Hidâyat al-muhtadi*)[18] adlı geometri kitabında da mimar arşınıyla ilgili bazı açıklamalar ve ölçü çevrimleri bulunduğu söylenmekle beraber; bu kaynağa erişemediğimiz için, yukarıda verilen rakamların denetlenebileceği bilgileri içerip içermediğini bilmiyoruz. Ancak Osman Efendi 1 arşının Avrupalılar tarafından kullanılan "kadem"e göre tam iki misli olduğunu kaydederek; III. Selim'in yaptırdığı ayar çubuğunun arka yüzündeki 20 bölüntülü sistemin (10 nokta= 1 hat, 10 hat= 1 parmak, 20 parmak= 1 arşın) varlığına bir açıklama getirmektedir.[19]

Ayrıca Tanzimattan sonra gündeme getirilen ve yabancı uzunluk ölçüleri ile birlikte kullanıldığı için birtakım karışıklıklara neden olan "10 parmaklı yeni arşın"[20] hakkında, Galip Bey'in 1287/1871 yılında hazırladığı (1299 ve 1331 yıllarında yeni baskıları yapılan) *Yeni Mikyâslara dâ'ir Risâle* adlı bir kitapçık vardır.[21] 29 Şevvâl 1298/24 Eylül 1881'de çıkarılan bir *Kararnâme* ile ağırlık, hacim

ve alan ölçüleri ile birlikte uzunluk ölçüleri de yeniden düzenlenmiş ve:

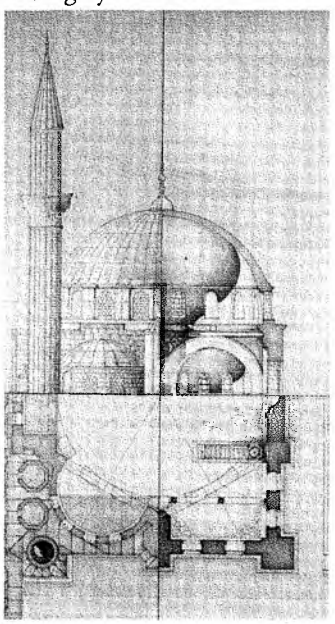
1 taşçı veya mimar arşını	*24 parmak*
1 parmak	*12 hat*
1 hat	*12 nokta*
1 çarşı arşını veya endâze	*8 rub'*

olarak belirlenmiştir.[22] Görüldüğü gibi bu belgede yalnızca bölüntüler verilmekte, uzunluklar hakkında herhangi bir karşılık bulunmamaktadır. Ancak H.İnalcık da, hangi kaynaktan aldığını belirtmeden kullandığı bir tabloda,[23] arşının karşılığını 0,758 m. göstermiş; bir bakıma C. E. Arseven'in yazdıklarını doğrulamıştır.

26 Mart 1931 tarih ve 1782 sayılı yasa ile metrik sisteme geçilinceye kadar bu uzunluk ve bölüntülerle kullanılan arşının 19. yüzyıl öncesinde -özellikle Erken ve Klasik Osmanlı dönemlerindeki- boyutu hakkında, doğal olarak, cm cinsinden bilgi veren tarihi belge yoktur.

MİMAR ARŞININ 16-17. YÜZYILLARDAKİ BÖLÜNTÜLERİ

16.Yüzyıl mimarisi için en önemli kaynak, hiç kuşkusuz Ömer Lütfi Barkan'ın yayınladığı *"Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaat Defterleri"*dir.[24] Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde bulunan ve 164 defterden oluşan 2973 yapraklı bu değerli kaynakta, karşılaştırma malzemesi olarak 15. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başı arasında inşa edilmiş veya onarılmış bazı yapılara ait *Masraf Cedvelleri*'ne de yer verilmiştir. Böylece adeta iki yüzyıllık bir dönemin yapım teknolojisi ile ilgili verileri kapsamakta olmasına karşın, ne yazık ki ölçüler üzerine bilgi edinebileceğimiz özel bir bölümü bulunmamaktadır. Hatta tersine, uzunlukla ilgili birimlerin kayıtları, konuyu daha bile karmaşık hale getiriyor.



İstanbul, Kadırga'da Sinan'ın eseri Sokollu Camii'nin kavramsal analizi. (Burelli).

Yargımıza örnek olarak, yayında "boğum" teriminin hiç kullanılmamış olmasını gösterebiliriz. Buna karşılık taş ve ahşap alımı ile ilgili hesaplarda, inşaata ait emir ve fermanlarda hem "parmak", hem "engüşt" sözcükleri aynı sıklıkta ve eşdeğerli gibi yer almaktadır.[25] Biri Türkçe biri Farsça olan her iki terimin de sözlük anlamı aynı olduğu için, bazıları belki Barkan tarafından Türkçeleştirilmiştir; veya belgelerin orijinalinde her iki sözcük de mevcuttur. Ancak farklı olup olmadıkları, eşit iseler niçin iki değişik şekilde kaydedildikleri ve değerleri hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu nedenle, 17. yüzyıl başlarına ait ölçüler hakkında açıklamalar içeren tek kaynak olarak *"Risale-i Mimariyye"*den yararlanılması gerekiyor.

Arşın ve bölüntüleriyle doğrudan ilgili bilgileri -ilk olarak- Arseven, İkdam Gazetesi sahibi Ahmet Cevdet Bey'in özel kitaplığında gördüğü bu yazmadan derleyerek yayımlamış;[26] diğer yazarlar ise çoğunlukla eserin orijinalinden değil, Arseven'den yararlanarak aynı bilgileri tekrar etmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda -özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda- büyük mimarlar hakkında biyografi yazmak gibi bir usul vardı. Bu bağlamda hazırlanmış olan Risale-i Mimariyye de, Mimar Mehmet Ağa ile sürekli birlikte bulunduğunu ve onun dostu olduğunu ileri süren Cafer Çelebi adlı bir yazar tarafından kaleme alınmıştır. Cafer Çelebi, Sultanahmet Camii'nin ünlü mimarını (musiki ile ilgisinden başlayarak) tüm yönleriyle tanıtmış, yaşamı ve yapıtlarını anlatmış, ayrıca o yılların mimarlığında kullanılan usul ve terimleri bir sözlük halinde eserine eklemiştir.

Arseven'den sonra T. Öz (Arkitekt dergisinin 1943-44 yılları arasındaki bazı sayılarında), R.E.Koçu (Türk Tarihinin Elli Büyük Adamı adlı kitabında) ve K. Çığ (Cambridge'teki 3. Türk Sanatları Kongresi'ne sunduğu bildirisinde) eserin bazı bölümlerinden bilgiler aktarmış; Türk araştırmacılar arasında son olarak da O.Şaik Gökyay -tam metnini günümüz alfabesine çevirerek- eserin asıl konusu olan Sedefkâr Mehmet Ağa hakkında önemli değerlendirmelerde bulunmuştur.[27]

Risale-i Mimariyye'nin konumuz açısından önemi, döneminin uzunluk ve alan ölçüleri hakkında detaylı

açıklamalar içermesidir. Bu açıklamalar içinde, aşağıda özgün ifadesiyle verilen ve arşının 60'a bölünerek kullanıldığını açık şekilde aktaran bazı bilgiler de vardır :

... (ypr.59^{b}) Yedinci Bölüm. -Mimar zirâı ve amme zirâı herbiri kaç parmaktır ve parmak nice itibar olunmuştur? Ve mimar zirâının yirmi dört parmak üzerine hesaplanmasının sebebi nedir? Amme zirâı yüz parmak olup otuz iki girih üzerine konduğunun sebebi nedir? Onu bildirir.

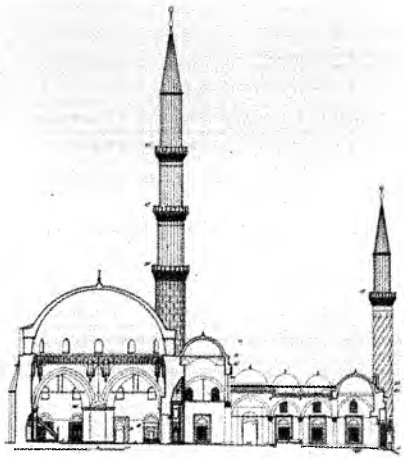
Zirâ Arapçadır, Farsçada endaze ve gez, Türkçede arşun derler. Isba Arapçadır, Farsçada engüşt, Türkçede parmak derler. İbham Arapçadır, Farsçada engüşt-i büzürk, Türkçede büyük parmak derler. Enmül Arapçadır, Farsçada ser-i engüşt, Türkçede parmak ucu derler. Bürcüme Arapçadır, Farsçada bend-i engüşt, Türkçede boğun derler.

Geldik imdi arşun beyanına: Arşun iki türlüdür. Bir türlüsü mimar arşunudur, ikincisi amme arşunudur, yani mimardan ayrı, halkın kullandığı zirâdır. Mimar zirâı 24 boğundur ki Arapçada bürcüme, enmiletü'l-ibham, Farsçada bend-i seyr-i engüşt-i büzürk, Türkçede büyük parmağın baş boğunu derler. Ve her boğun da iki buçuk parmaktır. Bu parmak dediğimiz şehadet parmağını bir nesne üzerine yanlamasına yatırırsan tırnak yanında parmağın ne kadar kalınlığı varsa hesap ilminde o kadar parmak derler ve her parmak on ipliktir. Sıravardı yan-yanına düşmüş olunca ve o iplik yüz tane örümcek kılından bükülmüş olan iplik kadardır. Bu parmak hesabı ile mimar zirâı tam altmış parmaktır. Amma boğun itibarı ile yirmi dört boğundur. Ve her boğun iki buçuk parmaktır. Amma imdi mimar taifesi, boğun kullanmazlar, parmak derler. (Ypr. 60^{a}), mecaz-ı mürsel kabilindendir ve ol küllün cüz'ünü murad ederler. Zira parmak, küldür, boğun onun eczasındandır. Bir boğunu ikişer buçuk parmaktan yirmi boğun, elli parmak eder; geri kalan dört boğunu da on parmak eder, hepsi altmış parmak olmuş olur.

Bu zirâ kısmının da iki türlü olduğunun aslı budur ki amme zirâı, bezirgân hesabı üzerinedir. Bu amme zirâı, yüz parmaktır ve her parmağı da on ipliktir. Ve her iki büküm ile yüz örümcek teli kadardır. Ve bu yüz parmak olan zirâı otuz iki bölük üzerine bölmüşler ve her bölüğüne girih demişlerdir...

...Lakin şimdi akça başka türlü hesaplandığından hesap ilmi ve zirâ ilmi de büsbütün bozulup bırakıldı ve battal kaldı. Nice bin yıldan beri dokuz yüz doksan dört ve beş (1585/1587) yılına gelinceye değin o zirâ hesabı yürürlükte idi. Lakin o tarihten işbu bin yirmi üç (1614) yılı başına gelinceye değin tam yirmi yedi yıl olur, bırakılmıştır...[28]

Bu metine rağmen, Klasik Osmanlı mimarisi üzerine yapılan oran araştırmalarının hiçbirinde, "60 birimli arşın"ın veri olarak dikkate alınmadığını görüyoruz. H. 994/M. 1585 yılında yapılan bir değişikliğe kadar 60 bölüntülü zira-ı mimari kullanıldığı ve arşının bu tarihten sonra 24 parmağa ayrıldığı yayımlandığı halde, araştırmacıların bu bilgiye itibar etmemeleri ilginçtir. Belki Cafer Çelebi'nin ifadesi günümüz okuyucusuna yabancı gelmiş ve arşının alt birimleri tam anlaşılamamıştır. Ama kanımızca asıl sorun, 15-18. yüzyıllara ait diğer tarihi belgelerde de, zira-ı mimari'nin engüşt, parmak, boğum gibi bölüntülerinin kaydı için standart bir yazım yöntemi saptanmamış olmasından kaynaklanıyor. Bazı malzemelerin boyutu rakamsal değerleriyle verilirken, bazıları -ölçüsü hakkında bilgi sahibi olmadığımız- sıfatlarla tanımlanmaktadır.



Edirne Üç Şerefeli Camii'nin restitüsyonu.

15-19.YÜZYIL BELGELERİNDE YER ALAN UZUNLUKLA İLGİLİ SIFATLAR

Bu tür terimlerin ortak özelliği -günümüz dilinde de olduğu gibi- somut bir değeri değil, belli sınırlar arasında kalan ve kesin tanımlı olmayan / yaklaşık bir büyüklüğü ifade etmeleridir. Ayrıca sözcük yapıları gereği değişik kavramlar için kullanılabilir olmalarından kaynaklanan bazı karışıklıklar da söz konusudur.

Örneğin, tarihi kaynaklarda "büyük boyutlu" malzemeyi tanımlamakta kullanılan *kebîr, battal, büzürk* gibi üç değişik sözcük vardır. Bu sıfatlardan biri, eğer taş veya kereste malzemesi için kullanılmışsa 1, 1.5, 2... *zirâ* gibi 75 cm.'den fazla olan; çiviler için kullanılmışsa -malzemenin özelliği gereği- zirâ'nın alt birimleriyle ölçülecek ve muhtemelen 25 cm.'nin altında kalan bir uzunluğu ifade eder. Aynı sorun, büyük ile küçük arasındaki "orta" boyutlu malzemeyi tanımlayan *vasat, evsat,*

miyane/meyane ve "küçük" boyları belirten *sagîr/kûçek* terimleri için de geçerlidir.

* Bir malzemenin standart boyu nedir ki, onun büyük veya küçüğünün boyutunu bilelim?

* Hangi malzeme için hangi sıfatlar tercih edilmektedir?

* Bu sıfatların eş anlamlı gibi görünenleri arasındaki kademelenme nasıldır?

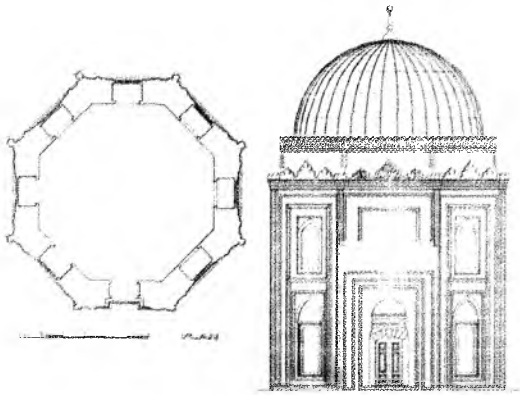
gibi soruların yanıtı olarak, tarihi kaynaklarda yer alan uzunlukla ilgili bazı terimlerin anlamlarını ve değişik kullanım yerlerini veriyoruz.[29]

Sagîr/Kûçek: Küçük, ufak. Taş, ahşap, çivi, demir elemanlar, doğramaların metal aksesuarları ve diğer bazı yapı gereçlerinin satışında boyut belirleyen bir sıfat.

Vasat=Orta: 1-Malzemenin orta kalitede ya da orta boyutlu olduğunu belirten sıfat. 2-Taşçı, duvarcı, sıvacı, neccar, oymacı... gibi işçilerin ustalık düzeylerini belirten ünvan.

Evsat: İkisinin ortası, ara değerde. Malzeme kalitesinin ikinci sınıf veya boyutlarının küçük ile büyük arasında olduğunu belirten sıfat.

Miyane/Meyane: 1-Yeniçeri örgütünde cemaatten küçük, bölükten büyük olan bir birliğin ve bu birlikte bulunan bir top türünün adı. 2-Birliğin ve topun büyüklüğünü belirten bu sözcük, tuğla ve çivilerde de orta boyu belirten bir sıfat olarak (*tuğla-i meyane, mismâr-ı sağış-ı meyane...*) kullanılmaktadır.



Hüsrev Paşa Türbesi kesiti.

Kebîr=Büyük: Taş, tuğla, ahşap, demir, çivi, metal aksesuarlar...vb. malzemede boyut belirten sıfat.

Battal: Kebîr'den daha büyük boyutlu olan. Özellikle taş ve kereste satışlarında, malzemenin alışılmıştan büyük ölçülerde olduğunu belirten sıfat.

Büzürk/Büzürg: Kocaman. *Resen-i büzürk, fuçı-i büzürg, burgu-i büzürg, seng-i büzürk-i küfeke...* tamlamalarında olduğu gibi bazı malzemelerin boyutunu belirten sıfat.

Dıraz: Uzun. Tarihi kaynaklara (*cûb-ı dıraz, resen-i dıraz*'da olduğu gibi) malzemenin niteliğini belirten bir sıfat olarak kaydedilmiştir. Uzunluğun rakamsal değeri verileceği zaman *tûl* sözcüğü kullanılmaktadır.

Kangal: Kaynaklarda bazı ip türlerinin ve *tel-i ahen*'in satış birimi olarak kullanıldığı belirtilen ve bu nedenle malzemenin cinsine göre belli bir uzunluğu ifade ettiği anlaşılan; ip, kurşun boru, tel gibi uzun ve bükülebilir şeylerin halka şeklinde sarılmasından meydana gelen bağ.

Tûl: Uzunluk, boy; tarihi kaynaklarda, boyutun rakamsal değeri verileceği zaman kullanılan sözcük.

Arz: En, genişlik; tarihi kaynaklarda boyutun rakamsal değeri verileceği zaman kullanılan sözcük.

SONUÇ

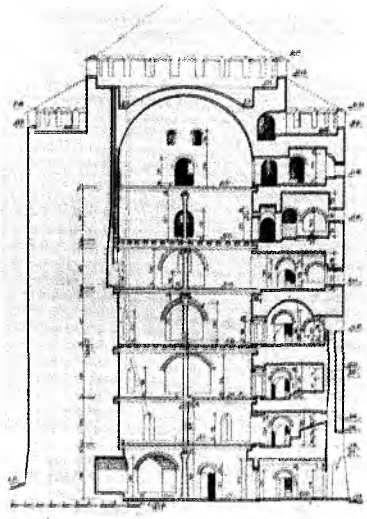
Osmanlı dönemindeki ölçü sisteminin kargaşasını ve buna bağlı olarak mimari etütlerde yaşanan sorunları dile getirmeye çalıştığımız bu çalışmada, mevcut bilgilerimize göre temel uzunluk ölçülerini şöyle tanımlayabiliriz:[30]

Arşın: Ölçülen nesnenin türüne veya hangi bölgede kullanıldığına göre boyutu değişen ve "parmakların ucundan omuza kadar olan" uzunluğu temsil ettiği varsayılan eski bir uzunluk ölçüsü. Metrik sistemdeki karşılığı 75.7-75.8 cm olarak kabul edilir. Arşınlar demir, çelik, ahşap gibi malzemelerden oymalı ve bezemeli olarak yapılır, üzerlerine *parmak* bölüntüleri işaretlenirdi.

Parmak: Arşın türlerinin belirli sayıda parçaya bölünmesiyle elde edilen eski bir uzunluk ölçüsü. Risale-i Mimariyye'deki ölçülerle ilgili bölümde, *zirâ-i benna*'nın H.994 yılına kadar *engüşt* (=parmak) adı verilen 60 eşit parçaya bölünerek kullanıldığı yazılıdır. Burada ayrıca parmak diye kastedilen uzunluğun "baş parmak yanlama tutulduğu vakit işgal ettiği tırnak yanındaki kalınlığı" belirttiği açıklanmakta ve "baş parmağın ucundan boğuma kadar olan" ölçüye de *boğum* denilmektedir. Arşının toplam uzunluğunda bir değişiklik yapıldığıyla ilgili herhangi bir bilgi bulunmadığından hareketle, verilen

değerlere göre yapılan hesaplamada tüm 16. Yüzyıl kaynaklarında kayıtlı olan engüşt biriminin 1,263 (75,8/60) cm. olduğu anlaşılır. Aynı kaynakta, ölçü hesaplarında kolaylık sağlamak amacıyla yapılan H. 994/M. 1585 tarihli düzenlemeyle zirâ-i benna'nın 24 birime ayrıldığı ve elde edilen uzunluğa *parmak* adı verildiği yazılıdır. Başka bir deyişle "engüşt" önceleri 1,263 cm. iken, sözcük anlamı eşit olan parmak bölüntüsüne geçildikten sonra 3,15 cm. değeriyle kullanılmaya başlanmıştır. Yine Risale-i Mimariyye'deki *"boğum ise iki eski parmak kalınlığında idi"* ifadesinden, önceki zirâ-i benna'nın 30 boğuma ayrıldığı sonucu çıkmaktadır. Ancak inşaat defterlerindeki kayıtlarda boğum ölçüsünün kullanılmadığına, özellikle 16. yüzyıl mimarisinde çoğunlukla engüşt biriminin geçerli olduğuna dikkat edilmesi gerekir. Osmanlılar değişik uzunluklardaki arşın türlerini farklı parmak sayılarına bölerek kullanmış; örneğin *Çarşı arşını*'nı 22, *Endaze*'yi 21, *Halep arşını*'nı 22 ve *Zirâ-i mimârî*'yi 24 parmak olarak değerlendirmişlerdir.

Engüşt=Parmak: Arşın parmağı. 24 "parmak"lık yeni arşında yaklaşık 3,157 cm.; 16. yüzyılda kullanılan 60 "engüşt"lük zira'da ise 1.263 cm olan bir uzunluk ölçüsü.



Rumeli Hisarı'nda Saruca Paşa Kulesi makta'ı. (El Hakkı Ayverdi).

Zirâ: Arşın'ın Arapçası. Değişik kaynaklarda "orta parmak ucundan dirseğe", "parmakların ucundan omuza" veya "kollar iki yana açıldığı zaman sağ elden sol elin parmakları ucuna" kadar olan uzunlukları temsil ettiği varsayılarak tanımlanan, bu nedenle değişik yer ve zamanlardaki her tanıma göre farklı boyda olması gereken eski bir uzunluk ölçüsü. Osmanlılarda daha çok arşın ile eşanlamlı, arşın türlerinin boyutlarıyla eşdeğerliği ifade eden (zirâ-i çarşı=çarşı arşını, zirâ-i mimârî=mimar arşını...) bir sözcük olarak kullanılmıştır.

Zirâ-i Mimârî/Zîrâ-i Benna=Mimar Arşını: 60 *engüşt* (60x1.263 cm), 24 *parmak* (24x31,572 mm) ya da 6 "kabza"lık; metrik sisteme göre 75,7-75,8 mm uzunluğunda kabul edilen arşın türü. Bu uzunluk ölçüsünün Osmanlı mimarisinde ilk kez ne zaman kullanıldığı bilinmemektedir. III. Selim zamanında bir tarafı 12 "hat"lı 24 *parmak*, diğer tarafı 10 "hat"lı 20 *parmak* olan abanoz bir mimar arşını yaptırılmış ve ayar için Mühendishane-i Berr-i Hümâyûn Kütüphanesi'ne konulmuştur. Adıgeçen ayar arşınının yarısına "*kadem*" denir.

---

1 C.Esad Arseven, "Arşın", *Sanat Ansiklopedisi,* Cilt: I, 1.Fasikül, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1975, s.106-108.

2 *A.y.,* s. 107.

3 "Arşın", *İslâm Ansiklopedisi,* 1.Cilt, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1950, s.615; M.Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* Cilt: 1, İkinci Baskı, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1971, s.88; Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü,* Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: A2, İstanbul 1975, s.8, 39; Mübahat S.Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri,* Enderun Yayınları: 13, İstanbul 1983, s.367; "Arşın", *Meydan Larousse,* Cilt 2, Sabah Gazetesi, İstanbul 1992, s.133; "Arşın", *Ana Britannica,* Cilt 3, Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc., İstanbul 1993, s.114; N.Rüştü Büngül, *Eski Eserler Ansiklopedisi,* 1. Cilt, 2. Baskı, Tercüman 1001 Temel Eser No: 94, İstanbul, Tarihsiz, s.26.

4 R.Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi,* 2. Cilt, İstanbul 1959, s.1063-1064; Ferit Develliöğlu, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Eski ve Yeni Harflerle,* Ankara 1962, s.1430; Pakalın, *a.g.e.,* Cilt: 1, s.88, Cilt: 3, s.663; Hasol, *a.g.e.,* s.485; *Osmanlıca Türkçe Sözlük,* Bilgi Yayınları: 267, Ankara 1977, s.528; Büngül, *a.g.e.,* s.26.

5 Develliöğlu ve Hasol'un sözlükleri ile *Osmanlıca Türkçe Sözlük*' te yer alan bu boyutlar hakkında, nereden alındıklarını belirten herhangi bir açıklama yoktur.

6 Koçu, *a.g.e.,* s.1063; Büngül, *a.g.e.,* s.26.

7 Hasol, *a.g.e.,* s.39, 485.

8 Koçu, *a.g.e.,* s.1063-1064.

9 Develliöğlu, *a.g.e.,* s.1430.

10 Arseven, *a.g.e.,* s.106.

11 Pakalın, *a.g.e.,* 1. Cilt, s.88.

12 *İslâm Ansiklopedisi,* s.616.

13 Halil İnalcık. "Introduction to Ottoman Metrology", *Turcica,* XV, 1983 , s.324-325.

14 *İslâm Ansiklopedisi,* s.616; Arseven, *a.g.e.,* s.108.

15 Büngül, *a.g.e.,* s.26.

16 Arseven, *a.g.e.,* s.107.

17 *Ana Britannica,* Cilt:3, 1993, s.114.

18 *İslâm Ansiklopedisi,* s.616.

19 *A.y.*

20 *A.y.*

21 İnalcık, *a.g.e.,* s.338.

22 *A.y.*, s.339, Table XI.

23 *A.y.*, s.340.

24 Ö.Lütfi Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, 1. ve 2. Cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları VI. Seri: Sa. 10, 10a, Ankara 1972, 1979.

25 *A.y.*, 2.Cilt, s.74-122.

26 Arseven, *a.g.e*, s.107-108; *Türk Sanatı Tarihi I-II, Menşeinden Bugüne Kadar Mimarî, Resim, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, Tarihsiz, s.735.

27 O.Şaik Gökyay, "Risale-i Mimariyye - Mimar Mehmet Ağa - Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları VII.Dizi - Sa.70, Ankara 1975, s.113-215.

28 *a.y.*, s.178-180.

29 Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, YEM Yayın, 1977.

30 *A.y.*

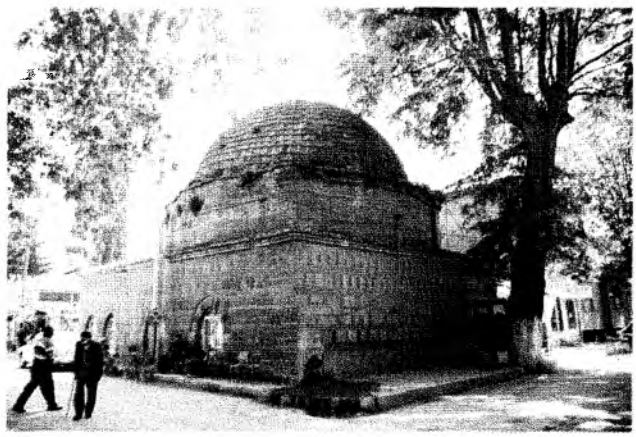
ERKEN DÖNEM TÜRK MİMARİSİ

ERKEN DEVİR OSMANLI MİMARİSİ
137
ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE MİNARELER
149

ERKEN DEVİR OSMANLI MİMARÎSİ

PROF. DR. HAKKI ACUN
GAZİ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

1243 Kösedağ Savaşında II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Moğollara yenilmesi ile 1071'de kurulan Anadolu Selçuklu Devleti çözülme sürecine girmişti. Anadolu Selçuklu Devleti 1277 tarihine kadar tüm kurum ve kuruluşları ile ayakta idi. 1304 Yılında İlhanlı hükümdarı Gazan Mahmut Han'ın ölümüyle bu tarihten sonra Moğolların da zayıflaması, Anadolu'da tam anlamı ile bir otorite boşluğu oluşmaya başlamış; 1308 tarihinde II. Mesut'un Kayseri'de ölümü ise, Anadolu'da oluşmaya başlayan beyliklerin işini kolaylaştırarak, Anadolu'nun değişik yerlerindeki beyler bağımsızlıklarını ilan ederek beyliklerini kurmuştu. Anadolu'da irili ufaklı yirminin üzerinde beylik ortaya çıkmıştı. Bunlardan en bellibaşlıları; Konya, Karaman çevresinde Karamanoğulları; Kütahya ve çevresinde Germiyanoğulları; Kastamonu ve çevresinde Candaroğulları; Sivas ve çevresinde Ertana (Eretna) Oğulları; Manisa ve çevresinde Saruhanoğulları, Aydın, Birgi çevresinde Aydınoğulları; Peçin, Milas ve çevresinde Menteşeoğulları; Adana ve çevresinde Ramazanoğulları; Maraş, Elbistan ve çevresinde Dulkadiroğulları ile Bursa, Söğüt ve çevresinde Osmanoğulları'dır. Bu beylikler kendilerini Selçukluların mirascısı görerek bulundukları yerlerde adeta birbirleri ile yarışırcasına mimari eserler yapmışlardır. Anadolu'da kurulan Beylikler içerisinde en önemlilerinden birisi Osmanoğulları olmuştur. İleriki yıllarda bu beylik o kadar genişlemiştir ki tüm Beylikleri bir çatı altında toplamayı başarmıştır.


İznik Hacı Özbek Mescidi.

Erken Osmanlı diye sınırlandırdığımız dönemi kesin olamamakla birlikte tarihçi ve Sanat Tarihçiler 1300-1481 tarihleri arasına yerleştirirler. Hatta bazı ilim adamları 1453 İstanbul'un fethinden sonraki dönemi İmparatorluğa geçişin başlangıç tarihi olarak kabul ederler. Biz de bu tartışmaya girmeden 1300-1481 (1481 Fatih'in ölüm tarihi) tarihleri arasını erken Osmanlı Dönemi diye sınırlandırarak bu dönemdeki yapı faaliyetlerinden söz etmek istiyorum. Bilindiği gibi tüm milletlerin önem verdiği en önemli sanat dalı mimaridir. Mimari içinde de tabiiki dini mimari en önde gelenidir.

Erken Osmanlı Dönemi Camilerini aşağıdaki gibi Plan Gruplarına ayırabiliriz.

1- KARE PLANLI, KUBBELİ KÜBİK YAPILAR

Bilecik Orhan Gazi Camii

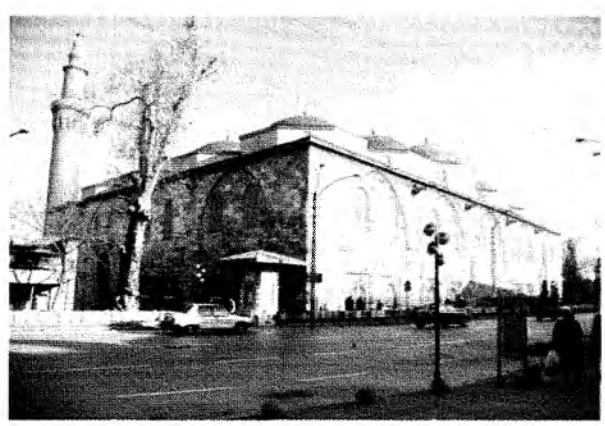
Caminin kitabesi yoktur. Orhan Gazi (1326-1362) tarafından yaptırılmıştır. Dış görünüş olarak, kare-kübik kubbeli bir plana sahiptir. İçeride ise, ortası kubbeli derinliği az dört eyvanlıdır. Minberi yenidir. Caminin orijinal minaresi caminin kuzeyinde ona 30 m. mesafedeki kayanın üzerindedir. Kaidesi sonradan bir gömlek içine alınmıştır. Cami 1814 ve 1889'da tamir edilmiştir. Son tamirinde kuzey cephenin köşelerine birer minare eklenmiştir.

Bursa Alaeddin Bey Camii

Camiinin kitabesi yoktur. Fakat cami kapısı üzerine H. 1306 (1890) tarihinde konan bir levhada 1335 tarihinde yapıldığı yazılıdır. Harim, 8,20x8,20 m. ölçüsünde kare planlıdır. Üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye köşelerde yer alan üç parçalı üçgenlerle geçilir. Kubbe, üç büyük üçgen panonun meydana getirdiği 16 köşeli bir kasnak üzerine oturur. Yapıyı her duvarda (güney hariç) ikişer olmak üzere 6 tane alt pencere aydınlatır. Bunlardan batı cephesindeki orijinal, doğudaki pencere 1862 deki onarımda açılmıştır. 1862 tamirinde inşa edilen son cemaat yeri büyük ölçüde orijinalliğini kaybetmiştir. Minare son cemaat yerinin kuzeydoğu köşesinde, çokgen taş kaideli tuğla gövdeli bir kuruluştur.

İznik Hacı Özbek Camii

Bu cami kitabesi bilinen en eski Osmanlı yapısıdır. Cami 1333 tarihinde Orhan Gazi Dönemi'nde Hacı Özbek Bin Muhammed tarafından yaptırılmıştır. Harim 7,92x7,92 m. boyutlu kare planlıdır. Mihrap, dikdörtgen biçimlidir. Kubbe yarım küreden biraz fazla olup üçgen dilimli bir kuşak üzerine oturmaktadır. Üçgen dilimler 28 köşeli bir taban oluşturmuştur. 1940'da batıdaki son cemaat yeri kuzeye alınmıştır. Son cemaat yeri yanları kapalı, üzeri bir beşik bir tekne tonozla örtülüdür.



Bursa Ulu Camii - Dış Görünüm.

Caminin duvarları üç sıra tuğla bir sıra kesme taş dizilerinden oluşan almaşık tekniklidir. Taşlar arasında birer dik tuğlalar da yerleştirilmiştir.

Mudurnu Yıldırım Camii

Cami Yıldırım Beyazıt tarafından Şehzadeliği sırasında 1382 tarihinde medrese (son yıllarda yıkılmış) ve hamamla birlikte külliye şeklinde yaptırılmıştır. Yapıya, 1744 tarihinde bir minare ilave edilmiş, 1900 tarihinde de restorasyon geçirmiştir. Cami, kare planlı üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye sivri tromplarla geçilir. Mihrabı beşgen gövdeli, minberi yenidir. Cami, 19,65 m. çapındaki kubbesinin büyüklüğü ile önemli bir yapıdır. Bu büyük kubbe duvarlardaki dikdörtgen duvar payeleri üzerine oturur. Kubbenin duvar ve duvar payeleri ile taşınması önemli gelişimin işaretçisi sayılır.

Harimin kuzeyinde yanları kapalı üç bölümlü bir son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin, ortası küçük, yanları büyük kubbeyle örtülüdür. Ortadaki giriş bölümü eyvanımsı bir görüntü verir. Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinden minare yükselir. Büyük ve yüksek kubbe kasnağında bol miktarda çömlek kullanıldığının işareti olarak sıkça delikler görülür.

İznik Yeşil Camii

Caminin iki kitabesi vardır. I. Kitabesi ana giriş üzerinde. Burada yapının Çandarlı Halil Hayrettin Paşa tarafından 1378-1379'da I. Murat Dönemi'nde yaptırıldığı yazılıdır. İkinci kitabe ise, 1391-1392'de bitirildiği ve mimarının da Hacı Bin Musa olduğunu; ayrıca 1387 de ölen Halil Hayrettin Paşa'nın yerine oğlu Ali Paşa'nın yapıyı tamamlattığı anlıyoruz.

Cami, boyuna dikdörtgen planlıdır. Harimi, iki sütuna oturan üç sivri kemerle, güneyi kare oluşturacak şekilde ikiye bölünmüştür. Kare bölümün üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk Üçgen kuşağı ile geçilir. Harimin içi alt pencerelerin üst hizasına kadar damarlı mermerlerle kaplanmıştır. İç mekanın kuzeybatı köşesinde bir üst mahfil bulunur. Üst mahfile girişin batısındaki pencere içindeki merdivenle çıkılır. Harimin kuzeyindeki bölümün üzeri ise duvar ve sütunlara atılan kemerlerle üçe ayrılmıştır. Ortası dilimli kubbeli kenarları aynalı tonoz örtülüdür.

Mihrap beşgen gövdeli mihrap ve minber mermerden yapılmıştır. Son cemaat yeri içerideki kuzey bölümün şemasını aynen tekrarlar, yalnız mekan olarak kuzeye doğru biraz uzatılmıştır.

Yapı süslemeleri bakımından; kaliteli malzeme ve mermer işçiliği, sırlı tuğlalı minaresi, geometrik ve bit-

kisel süslü mihrap ve minberi ile dikkat çeker. Mihrap, minber ve pencere bezemeleri bakımından erken Osmanlı devri büyük programlı yapılarının öncüsü sayılır. Çini mozaik ve sırlı tuğlalı, mor, sarı, turkuvaz renkli minaresi ile Selçuklu geleneğini sürdüren erken Osmanlı döneminin ender örneklerindendir.

Behramkale: Assos Köyü Hüdavendigar Camii

Caminin kitabesi yoktur. Bir vakıf kaydına göre Murat Hüdavendigar tarafından yaptırılmıştır. Harim, kare planlı üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye köşelerde yer alan prizmatik Türk üçgenleri ile geçilir. Alçı mihrap dikdörtgen şeklindedir. Kapalı mekanın kuzeyinde, yanları kapalı üç bölümlü bir son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin yanları kubbe, ortası karışık tonozla örtülüdür. Kesme taştan inşa edilen yapının köşeleri pahlanmıştır. Minaresiz, sekizgen kasnaklı kubbelidir.

Köyün girişinde ortası harpuşta, sivri kemerli beş gözlü bir köprü vardır. Bu köprü de muhtemelen cami ile aynı dönemde yaptırılmıştır.

Bursa Yiğit Köhne Mescidi

Ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmeyen cami, banisinin mezar taşından anlaşıldığına göre, H. 853/1449'dan önce, Yiğit oğlu Hacı Ali tarafından yaptırılmıştır. Harim kare planlı, üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir. Mihrap dikdörtgen şeklindedir. Harimin kuzeyinde yanları kapalı üç bölümlü son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin üzeri, ortası küçük kubbe, yanları aynalı tonoz örtülüdür. Orta mekan yan mekanlardan daha küçüktür. Harim ile son cemaat yerinin birleştiği batı köşede çokgen gövdeli minare yer alır. Son cemaat alınlığı kalkan duvar şeklinde yükseltilmiştir. Alınlıkta içi geometrik tuğla süslü niş dizisi görülür. Dışta kubbe köşeleri pahlanmış sekizgen kasnak üzerine oturur. Duvarlar taş ve tuğla dizilerinden oluşan almaşık tekniklidir. Yapı, plan, dış görünüş ve malzeme açısından tipik erken Osmanlı Bursa yapıları karekteri taşır.

Bursa İmaret-i İsa Bey Mescidi

Çelebi Mehmet'in baş veziri Bayezıt Paşa'nın oğlu İsa bey tarafından XV. yy. başlarında yaptırılmıştır. Cami, kare planlı, üzeri kubbeyle örtülü kubbeye köşelerde yer alan prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir. Mihrap dikdörtgen biçimlidir. Son cemaat yeri yanları kapalıdır. Yol açımı sırasında son cemaat yeri çapraz olarak kesilmiştir. kalan kısmı oda haline getirilmiştir.

Bursa Tuz Pazarı Mescidi

Fatih Dönemi Kara Ali tarafından yapılmıştır. Harim kare planlı, üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye köşelerde yer alan prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir. Mihrap dikdörtgen şeklindedir. Harimin doğusunda yanları kapalı üç bölümlü son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin üzeri, ortası kubbe, yanları aynalı tonoz örtülüdür. Harim ile son cemaat yerinin birleştiği güney köşede çokgen kaideli, sivri üçgen yivli gövdeli minare yer alır. Son cemaat alınlığı kalkan duvar şeklinde yükseltilmiştir. Alınlıkta geometrik tuğla süslemeleri görülür. Dışta kubbe, köşeleri pahlanmış sekizgen kasnak üzerine oturur. Duvarlar taş ve tuğla dizilerinden oluşan almaşık tekniklidir. Yapı, yivli minaresi ve yanda yer alan son cemaat yeri ile dikkat çeker.

Bursa Ahmet Dai Camii

Edincikli Hızıroğlu Yahşi Bey tarafından H. 876/M. 1471 yılında yaptırılmıştır. Cami Ahmet Dai Mahallesinde yer aldığı için bu ismi almıştır. Germiyanlı Ahmet Dai Gazi Süleyman Paşa'nın hizmetinde bulunmuş. I. Murat Dönemi'nde ölmüş bir şairdir. Cami, 1953'de onarılmıştır. Harim kare planlı, üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir. Mihrap yarım yuvarlak gövdelidir. Harimin kuzeyinde yanları kapalı üç bölümlü son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin üzeri, ortası beşik tonoz, yanları tekne tonoz örtülüdür. Orta mekan yan mekanlardan daha küçüktür. Harim ile son cemaat yerinin birleştiği batı köşede çokgen kaideli yuvarlak yivli gövdeli minare yer alır. Son cemaat alınlığı kalkan duvar şeklinde yükseltilmiştir. Alınlıkta içi geometrik tuğla süslü üç niş dizisi görülür. Dışta kubbe köşeleri pahlanmış sekizgen kasnak üzerine oturur. Duvarlar taş ve tuğla dizilerinden oluşan almaşık tekniklidir.

Bursa Acem Reis Mescidi

Fatih Devri hocalarından Bedreddin Mahmut bin Mehmet Acem tarafından yaptırılmıştır. Harim kare

planlı, üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir. Mihrap beşgen gövdelidir. Harimin kuzeyinde yanları kapalı üç bölümlü son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerinin üzeri, ortası beşik tonoz, yanları aynalı tonoz örtülüdür. Orta mekan yan mekanlardan daha küçüktür. Harim ile son cemaat yerinin birleştiği batı köşede çokgen kaideli, yuvarlak gövdeli minare yer alır. Son cemaat alınlığı kalkan duvar şeklinde yükseltilmiştir. Son cemaat alınlığı ve yan duvarları ile pencere alınlığında, geometrik tuğlemeler görülür. Dışta kubbe, köşeleri pahlanmış sekizgen kasnak üzerine oturur. Duvarlar taş ve tuğla dizilerinden oluşan almaşık tekniklidir. Tuğla süslemeleri bakımından önemlidir.

2- DİKDÖRTGEN PLANLI CAMİLER

A- Düz Tavanlı

ANKARA HACI BAYRAM-I VELİ KÜLLİYESİ

Cami, medrese ve türbeden oluşan külliyenin medresesi yok olmuştur. Caminin ise kitabesi yoktur. Hacı Bayram-ı Veli 1429'da öldüğüne göre cami, 1429'dan önce yapılmış olmalı. Yan mekanın kıble tarafındaki pencerelerin üzerindeki kitabelere göre cami, H. 1126/M. 1714'de Hacı Bayram neslinden gelen Mehmet Baba'nın tamir ettirdiğini anlıyoruz. Cami boyuna dikdörtgen planlı, düz tavanlı kırma çatılıdır. Batı yanına ve kuzeyine (son cemaat yeri) son tamirinde mekan ilave edilmiştir. 1940'daki tamirinde ise, son cemaat yeri genişletilmiştir. Alçı mihrabı ve ahşap minberi dikkat çekicidir. Minber üzeri kalem işleriyle süslüdür. Bu kalem işlerini pencere kenarlarında ve tavan göbeğinde de görürüz. Camideki nakışlar, Nakkaş Mustafa tarafından yapılmıştır. Caminin altında kayalara oyulmuş, girişi iki odalı ve uzun bir koridora açılan dört hücre yer alır. Caminin güneydoğu tarafı bir tapınağa birleşir. Güneyinde ise, Hacı Bayram-ı Veli'nin türbesi bulunur. Türbe kare planlı ve üzeri çift kademeli geçişli kubbeyle örtülüdür.

Edirne Eski Camii.

B- Kubbeli

BERGAMA YILDIRIM (ULU) CAMİ

Cami 1398-1399 tarihinde Yıldırım Dönemi'nde yapılmıştır. Cami dört ayak üzerine oturan dokuz gözlüdür. Orta bölüm kubbe ile yanlar tonozla örtülüdür. Mihrap kalıplama tekniği ile alçıdan, minber mermerden yapılmıştır.

ANKARA AHİ ELVAN CAMİİ

Caminin kitabesi yoktur. Fakat minber kitabesine göre cami H. 816/H. 1413'te yenilendiği, banisinin Elvan Mehmet bin Mecdüddin'dir. Minberi Harputlu marangoz Mehmet bin Beyazıt yaptırmıştır. Harim, boyuna dikdörtgen planlı üç sıra dörder direğin ayırdığı dört sahınlıdır. Asimetrik bir plana sahiptir. Bunun da nedeni doğudaki bir sahının yola gitmesindendir. Mihrap çokgen gövdeli ve alçıdan yapılmıştır. Minber ahşap, geçme teknikli Selçuklu geleneğindedir. Cami, ahşap direkli, alçı mihraplı ve ahşap minberli olması bakımından önemlidir.

3- ZAVİYE PLANLI CAMİLER

Bursa Orhan Gazi İmareti

Cami, kapı üzerindeki kitabesine göre Orhan Gazi tarafından 1339 yılında külliye olarak yaptırılmıştır. Külliye cami, imaret, han (Emir Hanı) ve hamamdan oluşur. İmareti yok olmuştur. Karamanoğullarının Bursa'yı muhasarası sırasında cami yakılmış, fakat Çelebi Mehmet Dönemi'nde baş vezir Bayezid Paşa'nın idaresinde 1417'de yenilerek tamir olmuştur. Ayrıca cami büyük bir zelzelede çok harap olmuş sonradan bir kaç defa tamir edilmiştir. Reşit Paşa'nın onarımı esnasında evvelce bulunamayan doğu kapısı açılmıştır (1904). Zaviye planlı bir yapıdır. Beş bölümlü bir son cemaat yeri vardır. Son cemaat yerindeki kemer alınlıklarındaki tuğla süslemeleri dikkat çekicidir.

İznik Nilüfer Hatun İmareti

Sultan Murat annesi Nilüfer Hatun için 1388 de yaptırmıştır. Yapı, zaviye plan şeması gösterir. Minaresi yoktur. Almaşık duvar tekniği kullanılarak yapılmıştır.

Bursa Hüdavendigar Cami

Cami, 1366-1385 tarihinde külliye olarak yaptırılmıştır. Külliye cami, türbe, medrese, imaret, hamam ve çeşmeler den oluşur. Yapı, plan ve dış cephe görünümü bakımından; eski bir Bizans sarayı veya camiye çevrilmiş Bizans kilisesi olduğu gibi değişik görüşler öne sürülmüştür. İki katlı olan caminin alt katı plan şeması bakımından bir zaviye özelliği gösterir. Adeta Orta Asya yapılarının bir özelliği olan dört eyvan şeması görülür. Güneydeki ana eyvan dışarı doğru taşmış ve üzeri beşik tonozla örtülmüştür. Doğu ve batı eyvanlarının yanında güney tarafta birer kuzey tarafta ikişer tabhaneleri vardır. En kuzeyde ise, beş bölümlü bir son cemaat yeri bulunur. Girişin iki yanındaki mekanlardan üst kata çıkılır. Üst kat medrese olarak planlanmıştır. Ortada ana eyvan ve orta kubbe kalmak üzere onun etrafını çevreleyen "U"plan şeması görülür. Son cemaat yerinin üzerine gelen bölüm ise, ikiz açıklıklarla dışarı açılmıştır. Alt kattaki mihrabın üzerine gelecek şekilde küçük bir oda oluşturulmuş ve bu oda da doğu ve batıdaki hücrelerin önünden geçerek ince bir koridorla hücrelerin önüne bağlanmıştır. Yapı bu plan şeması ile Türk mimarisinde tek örnek olarak kalmıştır. Cami almaşık duvar tekniğiyle yapılmıştır. İkiz açıklıkların alınlıklarında ise, tuğla bezemelere rastlanır. Minare ise, kuzeydoğu köşede çatıdan yükselir. Yapı, 1322 (1904)'de tamir edilmiştir.

Hüdavendigar Camii'nin yan cephesi.

Yıldırım Bayezid Cami

Zaviye Yıldırım Bayezıt tarafından külliye şeklinde yaptırılmıştır. Külliye cami (zaviye), medrese, darüşşifa, imaret (yıkılmış) ve türbeden oluşur. Caminin yapımına 1390'da başlanmış, 1395'de bitirilmiştir. 1855 Depremi'nde harap olan bina daha sonra tamir edilmiştir. Ortada eş büyüklükte ardarda gelen iki kubbeli mekandan güneyindeki esas ibadet mekanı, ortadaki kubbeli orta avludur. Esas ibadet mekanının kubbesine prizmatik Türk üçgenleriyle, orta sofadaki kubbeye ise, tromplarla geçilir. Her iki mekan üstte bir askı kemerle, altta birkaç basamaklı merdivenle çıkılan yükseltiyle ayrılır. Orta sofaya doğu ve batıda üzeri yıldız tonoz örtülü eyvanlar ile bu eyvanların güney ve kuzeyinde yer alan üzerleri birer aynalı tonoz örtülü tabhaneler yer alır. Giriş mekanı çift katlıdır. Kuzeyde üzerleri kubbeyle örtülü beş bölümlü bir son cemaat yeri bulunur. Son cemaat yeri ile kapalı mekanın birleştiği kuzeybatı köşede çatıdan yükselen minaresi vardır. Yapı plan şeması bakımından tipik bir zaviye planını gösterir.

Bursa Yeşil Camii

Külliye şeklinde yapılmıştır. külliye cami, medrese, türbe, hamam ve imaretten oluşur. İmaret bugün yok olmuştur. Cami 1419-1424 tarihleri arasında bitirilmiştir. Mimarı Vezir Tokat Kozova'lı Hacı İvaz'dır. Yapı plan şeması bakımında Yıldırım Bayezıt zaviyesine benzer. Yalnız son cemaat yerinin tamamlanamaması ve süslemelerinin yoğunluğu bakımından Yıldırım Bayezıt zaviyesinden ayrılır. Yapıda, taş, sırlı tuğla, ahşap, demir ve çini süslemeleri itinalı bir işçilikle kullanılmıştır. Mihrabı, hünkar ve müezzin mahfili çinileri çok kaliteli bir işçilik gösterir. Hünkar mahfilinin çini nakışlarını, Nakkaş Ali 1424'de bitirmiştir. Müezzin mahfilinin içinde çini üzerine Farsça olarak "dağlar devrile, gökler çatlasa iki cihanda bu abidenin misli meydana getirilemez." Çini ustası Mecnun Mehmed, nakkaş İlyas Ali oğlu Ali ile diğer ustaları da Tebriz'lidir.

Edİirne Muradiye Camii

Cami, imaret ve tekkeden oluşanbir külliye şeklinde, H. 830/M. 1426-1427 yaptırılmıştır. Külliyenin imaret ve tekkesi yıkılmıştır. Zaviye planlı olan cami çini, mozaik tekniği ile yapılmış mihrabı ile ünlüdür.

Bursa Muradiye Camii

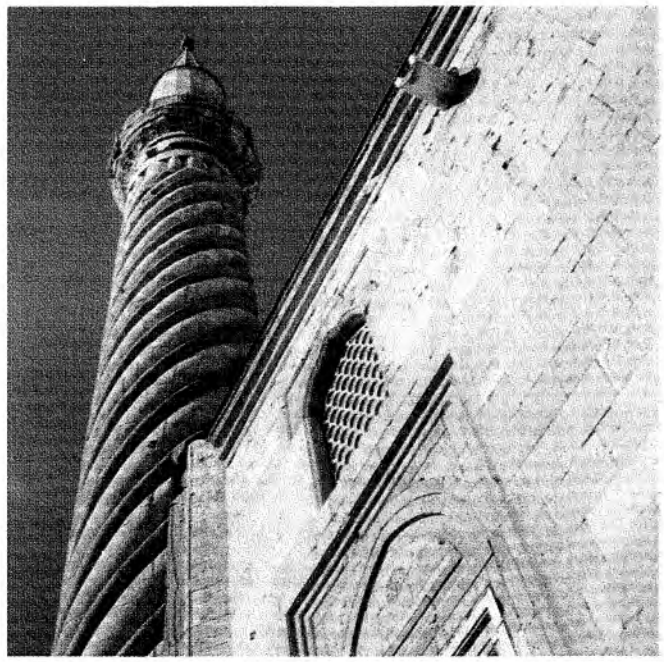
Zaviye II. Murat tarafından H. 828/M. 1424 yapımına başlanmış H. 830/M. 1426 tamamlanmıştır. Kitabe harime giriş üzerindedir. Zaviye planlı bir yapıdır. Tabhanesi yalnız kuzey tarafda vardır. Mihrap XVIII. yy. başlarındaki yangından sonra, minber 1897'de yeniden yapılmıştır. XIX. yy.'da batıdaki minare yıkılmış ve Nisan 1904'te yeniden yapılmıştır.

Amasya Yakup Paşa (Pirler) Mescidi ve Çilehanesi

Banisi Ankara Beylerbeyi Pazarlı Oğlu Yakup Paşa'dır. Vakfiyesi 1413 tarihlidir. Pir Celalüddin Abdurrahman Efendi namına inşa edilmiştir. Halveti tekkesi, türbe ve mescidden oluşur. Büyük kubbeli bir tevhithanenin yanında, türbe ve şeyh odası ile karşısında çilehane ile mescit yer alır.

Üsküp B. Sultan Murad Camii

Cami, 1436 tarihinde Sultan Murat tarafından yaptırılmıştır. 1537'de yanan yapı, Kanuni tarafından 1538'den 1542'ye kadar tamir edilmiştir. 1688 de Avusturya işgali sırasında tekrar yanmış, Sultan III. Ahmet Dönemi'nde, 1711'de tekrar tamir edilmiştir. Son tamirini ise Sultan Reşat Dönemi'nde geçirmiştir. Cami, bugünkü planı ile üç sahınlı ve düz tavanlı kırma çatılıdır.



Edirne Üç Şerefeli Camii

Üsküp İshak Bey Camii

Cami, Paşa Yiğit Mehmet Bey'in oğlu İshak Bey tarafından 1438 tarihinde yaptırılmıştır. 1519 da İshak Bey oğlu İsa Beyzade Hasan Bey tarafından tamir edilmiştir. Zaviye planlıdır. Plan olarak, Bursa Yıldırım Bayezıt zaviyesine benzer.

Üsküp Alaca (İshak Bey) Camii

Külliye şeklinde yapılmıştır. Külliye camii, han, medrese ve türbeden oluşur. Külliye, II. Murat Dönemi'nde Üsküp fatihi Paşa Yiğit oğlu İshak Bey tarafından 1438-1439 tarihinde camisi yaptırılmıştır. Cami, İshak Bey oğlu İsa Bey oğlu Hasan Bey tarafından 1519'da genişletilmiştir. Türbenin kime ait olduğu kesin olarak bilinmez. Zaviye planlıdır.

Tire Yeşil İmaret (Yahşi Bey Camii)

Sultan II. Murat'ın Emirlerinden Yahşi Bey tarafından H. 845/M. 1441 tarihinde yaptırılmıştır. Zaviye planlı yapının güneyindeki bölümün üzerinin yarım kubbe ile kapatılmış olması çok önemlidir. Yarım kubbenin ilk kullanıldığı yapılardan birisidir. Yapı kalem işi süslemeleri ve sırlı tuğla minaresiyle de Türk imarisinde önemli bir yere sahiptir.

İstanbul Mahmut Paşa Camİ

Fatih'in Sadrazamı Mahmut Paşa tarafından 1463'te külliye şeklinde yaptırılmıştır. Mimarı Sinan'ı Atik'tir. Külliye, cami, medrese ve hamamdan oluşur. Caminin medresesi ve hünkar mahfili yıktırılmıştır. Hamamı durmaktadır. Zaviye planlı bir yapıdır. Ardarda gelen eş büyüklükte orta mekan bu mekanın doğu ve batısında üçer kubbeli, kuzeyinde ise, beş bölümlü bir me-

kandan meydana gelir. Son cemaat yeride beş bölümlü olup kuzeybatı köşesinde bir minare yer alır. Türbe, dış yüzündeki çini mozayık süslemeleriyle dikkat çekicidir. Selçuklu geleneğini yansıtması akımından önemlidir. Hamamı ise en erken tarihli yıldız planlı hamamlardan birisidir.

Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii

Cami, Hamam ve medreseden oluşan külliye, Sadrazam Gedik Ahmet Paşa tarafından H. 871/M. 1472 tarihinde yaptırılmıştır. Zaviye planlıdır. Burmalı ve çinili minaresi dikkkat çekicidir. Hamamı çifte hamam olup, kadınlar kısmı daha küçüktür.

İnegöl İshak Paşa Camii

Anadolu beylerbeyi ve Sadrazam İshak Paşa tarafından, İmaret, Zaviye, Medrese, han, türbe ve ahırdan oluşan külliye şeklinde yaptırılmıştır. 1486-1487 tarihli bir vakfiyesi var. Zaviyesi 1468'den önce vardı. Yapının han ve ahırları yıkılmıştır. Son cemaat yeri alınlığındaki tuğla süslemeleri dikkat çekicidir. Yapının en önemli özelliği, "U" şeklindeki medrese ile cami ortak bir avluyu paylaşır. Bu özellik ileride Mimar Sinan'ı da etkileyecek bir özellik olarak karşımıza çıkacaktır.

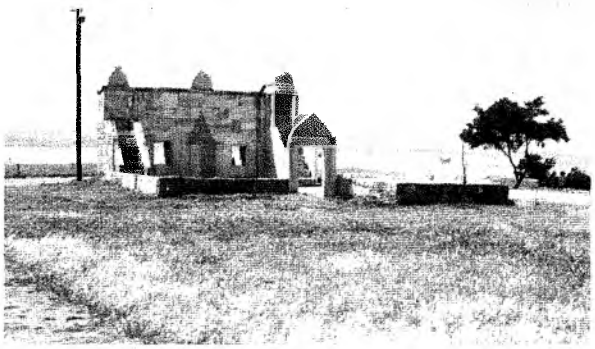
İstanbul Rum Mehmet Paşa Camii

Cami, imaret ve medreseden oluşan bir külliyedir. Bu külliyeye gelir getirmesi için Manisa'da bir de bedesten yaptırılmıştır. Külliyenin banisi olan Rum Mehmet Paşa 1469-1470 öldüğüne göre. Cami, imaret, Medrese bu tarihten önce yapılmış olmalıdır. Zaviye planlı olan caminin güney bölümünde yarım kubbenin kullanılması dikkat çekicidir.

4- MERKEZİ PLANLI CAMİLER

Edirne Üç Şerefeli Camii

Cami, II. Murat tarafından H. 841-851/M. 1437-1447 tarihleri arasında yaptırılmıştır. Avlu penceresinin ikisinin alınlığında Sultan Murat adını taşıyan kitabeler vardır. Cami H. 1165/M. 1752 depreminde hasar görmüş iç ve dışında yedi kubbesi ve şerefelerine kadar 4 minare yıkılmış. H. 1171/M. 1764'de Sultan III. Mustafa tarafından tamir ettirilmiştir. Son cemaatte düşen minareler nedeniyle Ayverdi'ye göre, çöken tekne tonozlar yerine ovalce yuvarlak kubbeler yapılmış, bir köşede çapraz tonoz, bir köşede kubbe gibi aksaklıklar oluşmuş, mukarnaslı şerefeler yerine sade şerefeler gelmiştir. Son cemaat kubbeleri tamirde değiştirilmiş, bununla beraber avludaki 15 kubbesi orijinal kalem işleriyle kalabilmiştir. Bu yapı, Bursa Muradiye ve Edirne Muradiye Camilerinden sonra 3. sırada en eski kalem işi kullanılan eserdir. Ayrıca Türk mimarisinde İlk dört minareli yapı olma özelliğini taşır. Birinci şerefeye üç, ikinci şerefeye iki, üçüncü şerefeye tek merdivenle çıkılır. Yüksekliği 68 m.'dir. İçerideki büyük kubbe kalem işleri 18. yy. sonunda mihrap duvarındaki çirkin mavi renkli kalem işleri de 1934'ten kalmıştır. Mimarı Konyalı ve sakat idi, fakat adı belli değildir.



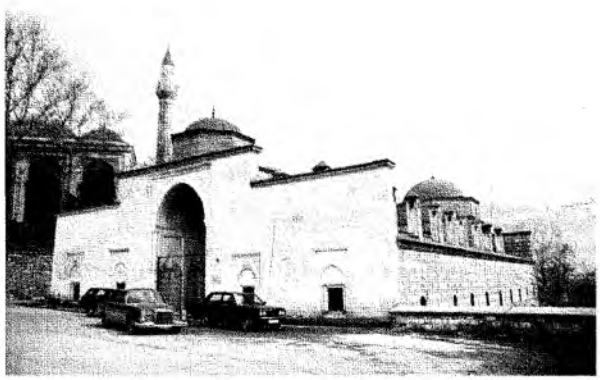
Gelibolu Azepler Namazgahı

Harim enine dikdörtgen planlı ortası, doğu ve batıdaki altıgen birer ayak ile güney ve kuzey duvara altılmış kemerlerin oluşturduğu altıgen sistem üzerine oturan bir kubbe ile yanları ardarda gelen iki küçük kubbeyle örtülüdür. Ortadaki altıgen sistem üzerine oturan kubbe 24 m. çapındaki kubbe ve 24 Köşeli kasnağa sahiptir. Kubbenin kapalı mekanın büyük bir kısmını kapatması ile merkeziyet fikri görülür. Ortadaki kubbe ile yanlardaki küçük kubbe aralarında kalan üçgenimsi boşluklar süs kubbeleri ile kapatılmıştır. Avlu, ortası şadırvanlı revaklı, yan kapıları bulunan daha sonraki tarihlerde klasikleşen bir avludur. Avlunun her köşesinde birere minare yer alır. Kapalı mekanla açık mekanın (avlunun) birbirini tamamlayan birimler olarak düşünülüp yapılması Türk cami mimarisi için yenilik sayılmıştır. Sanat Tarihçileri ve Mimarlık Tarihçileri bu yapıyla beraber klasik dönemi başlatırlar.

5- ÇOK KUBBELİ (EŞ DEĞERDE ÇOK ÜNİTELİ) CAMİLER

Bursa Ulu Camii

Cami 1396-1399 tarihinde Yıldırım Bayezıt tarafından, cami, hamam (şengül hamamı) ve helalardan oluşan külliye şeklinde yaptırılmıştır. 1549'da müezzin mahfili ilave edilmiştir. Mahfilin yaslandığı ayak üzerinde güney cephede o dönemden kalma kalem işi ile yapılmış mihrabiye motifi yer alır. Mimarının Ali Neccar olduğu söylenir. Cami Timur zamanında onun emiri Şeyh Amir Bedrettin tarafından saman doldurularak; Karamanoğlu Mehmet Bey'in 31 günlük şehri istilasında da cami tekrar yakılmıştır. Minare 1889 yangınında yanmış, daha sonra külahları kagir şekle sokularak tamir edilmiştir. Minberi kündekari tekniği ile yapılmıştır. Ustası Manisa Ulu Cami minberini yapan Antepli Mehmet bin Abdülaziz el Dikki ustadır.



Bursa Yıldırım Medresesi

Cami kareye yakın dikdörtgen planlı üç sıra dört ayapğın parçaladığı yirmi kare birimden oluşur. Bunların üzeri kubbe ile örtülmüştür. Geniş mekanlı caminin mihrap ekseninde kuzey kapıdan başka doğu ve batı yan kapıları vardır. Doğu ve batı kapıları ile mihrap ekseninin kesiştiği noktada üzeri açık çokgen bir havuz bulunur. Avlusu olmayan caminin kuzeybatı köşede çift yollu orijinal minaresi ile kuzeydoğu köşede, 1420'de Çelebi Mehmet tarafından yaptırılan ikinci bir minaresi daha vardır. Cami büyüklüğü ile şehrin ulu cami niteliğini kazanmış ve şehir merkezi ile ticaret merkezi bunun etrafında gelişmiştir.

Edirne Eski Cami

Yapımına Emir Süleyman Çelebi tarafından (1402-1410) başlanan ve camii, Çelebi Sultan Mehmet (1413-1421) tarafından tamamlanmıştır. Caminin planlamasını Hacı Alaeddin mimari uygulanmasını Ömer ibn İbrahim (Mudurnu'daki Yıldırım Bayezıt Hamamını yapan usta) yapmıştır. Caminin geç devire ait yazıları Cezayirli Hoca Hasan (1770), Mustafa Tevfik Efendi (1904) ve Sultan II. Abdülhamit tarafından yazılmıştır. İki minaresi vardır. Birincisi ve orijinali kuzeybatı köşede, çatıdan yükselen kısa minare, diğeri iki şerefeli ve Sultan II. Murat'ın ilave ettirdiği İki yollu minaredir.

Caminin harimi, ortada dört kare ayağın parçaladığı üç sıra üç kubbenin kapattığı dokuz kare birimden oluşur. Kuzeyinde beş bölümlü bir son cemaat yeri vardır.

Bursa Abdal Mehmet Camii

Camiinin kitabesi yoktur. Türbe kitabesine göre, H. 854/M. 1450'de Sultan II. Murat tarafından yaptırılmıştır. Harim, doğu-batı doğrultusunda yanyana iki kubbeli mekandan oluşur. Kuzeyinde üç kubbeli son cemaat yeri ile kuzeybatısında bir minaresi bulunur. Almaşık duvar tekniği ile yapılmış caminin kuzeyinde, kümbet + eyvan planlı bir türbesi vardır.

NAMAZGAHLAR

Gelibolu Azebler Namazgahı

Sefere çıkan donanmaya ait azeblerin namaz kılıp dua ettikleri bu namazgah, Beşe oğlu İskender eliyle H. 810/M. 1407 de yaptırılmıştır. Bir mihrap duvarı ve buna açılan beşgen mihrap nişi ile iki köşede yer alan birer minberden oluşur. Mihrap ve minber arasında birere pencere bulunur. Namazgah 60-70 cm. yüksekliğinde bir platform üzerine kurulmuştur. Etrafını alçak bir duvar çevirir. Mihrabın karşısında üçgen alınlıklı, lentolu bir giriş yer alır. Girişin sağında kareye yakın dikdörtgen şeklinde bir müezzin mahfili gibi iş gören tuğla bir yükselti vardır. Mihrap, minber ve giriş kapısı mermerden yapılmıştır. Mihrap minber ve giriş alınlığında, bitkisel bezemelere rastlanır.

MEDRESELER

İznik Süleyman Paşa Medresesi

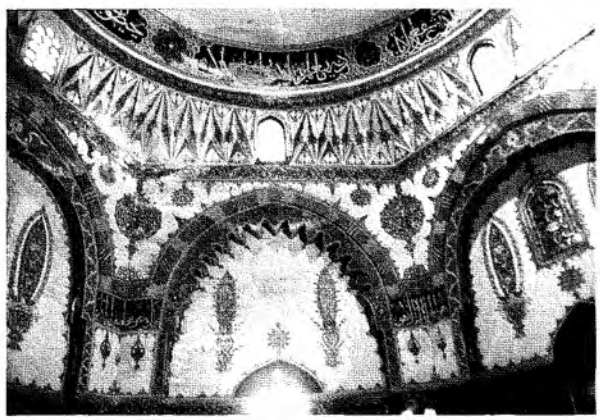
Orhan Gazi'nin büyük oğlu Süleyman Paşa tarafından yaptırılan medrese, ilk Osmanlı medresesi olup, re-

vaklı açık avlulu "U" planlı, tek eyvanlıdır. "U"nun her kolunda (ana eyvan dahil) dörder kubbeli hücre bulunur. Dışarı doğru taşarak Beylik dönemi medreselerinin özelliğini taşıyan ana eyvan kubbesine tromplarla geçilir. Duvarları taş ve tuğla karışımından yapılmıştır. Her hücre (ana eyvan hariç) dışarı dikdörtgen bir alt, yuvarlak bir üst pencere ile açılır. "U"nun açık yüzündeki bölüm yol geçişi nedeniyle yıkılmıştır.

Bursa Yıldırım Medresesi

Medrese camin kuzeyinde ona 8-10 m. mesafededir. Caminin külliyesine dahil olan yapı, yanları sekizer hücreli boyuna dikdörtgen planlı, ortası şadırvanlı, revaklı açık avlulu ve kubbeli tek eyvanlıdır. Ayrıca girişi de bir eyvan içine açılır ve avlu tarafı kubbelidir. Bu iki kubbeli mekandan başka tüm mekanların üzeri tonozla örtülmüştür.

Geniş sivri kemerle avluya açılan, ana eyvan, yapı bünyesinden ayrılmış, girişi yükseltilmiş adeta ayrı bir yapı gibi düzenlenmiştir. Kubbesine çift kademeyle geçilir. Alt kısmı köşelerde yer alan mukarnaslı üçgenlerle, üzeri prizmatik Türk üçgen kuşağı ile yapılmıştır.



Bursa Cem Sultan Türbesi.

1855 Depremi'nden sonra ve günümüze yakın bir zamanda restorasyon geçiren bina almaşık duvar tekniği ile yapılmıştır. Pencere alınlıklarında ve duvarlarda yer yer tuğla süslemelere rastlanır.

Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi

Medrese Çelebi Mehmet 1414 yılında yapımına başlanmış ve 1417'de Emir Umur Bey İbni Ali Bey tarafından tamamlattırılmıştır. Mimarı Mehmet Mişmiş oğlu Ebubekir'dir. Medrese, revaklı avlulu, tek katlı, dört eyvanlı simetrik planlı bir medresedir. Renk almaşığı ile yapılmış, kapısının üzerinde, 1866 tarihinde Amasya valisi Ziya Paşa tarafından yaptırılan bir saat kulesi yükselir.

TÜRBELER

İznik Kırgızlar Türbesi

Kitabesi yoktur. Ayverdi'ye göre Orhan Gazi Döneminde (1326 -1362) yapılmıştır. Kümbet+eyvan planlıdır. Kümbet kısmı kare planlı üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye uzun sivri tromplarla geçilir. Üst pencere kenarlarında ve içlerinde en erken Osmanlı dönemi kalem işi süslemeleri görülür. Yapının içinde 8 mezar vardır. Kapalı mekanın doğusunda, üzeri yıkık bir eyvanı vardır.

Mustafakemalpaşa'da Lala Şahin Paşa Türbesi

Lala Şahin Paşa külliyesi, cami, zaviye, Medrese, hamam ve türbeden oluşan bir külliyedir. Medrese, zaviye yıkılmıştır, Lala Şahin Paşa, Murat Hüdavendigar'ın Lalası ve Orhan Gazi'nin veziridir. Trakya'nın fethinde önemli roller oynamıştır. Çorlu, Silivri, Edirne, Zağra, Filibe'yi almıştır. Yapının vakfiyesi 1348 tarihlidir. Külliye 1339-1340'lara tarihlenir. Türbe 1348'den önce yapılmış olmalıdır. Türbe, 1787 ve 1948'de restore edilmiştir. Yapı, kümbet+eyvan planlıdır. Eyvanın yalnız bir duvarı kalmıştır. Kümbet kare planlı içten ve dıştan külahlıdır. Türk türbe mimarisinde içten ve dıştan külahlı ender örneklerdendir.

Bursa Yıldırım Bayezıt Türbesi

Türbe, Yıldırım'ın oğlu Emir Süleyman Çelebi tarafından (1402-1410) mimar Ali Bin Hüseyin'e yaptırılmıştır. Türbe, kare planlı üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye çift geçişle geçilir. Köşelerde tromp yer alır. Bunun üzerini prizmatik Türk üçgen kuşağı dolaşır. Kuzeyinde üzerleri kubbeyle örtülü üç bölümlü son cemaat yeri gibi hazırlık mekanı yer alır. Türbe içinde beş mezar vardır. Bunlardan Yıldırım'ın dışında oğulları İsa ve Kasım ile diğerleri isimleri meçhul kişilere aittir.

İznik Halil Hayrettin Paşa Türbesi

Büyüklü küçüklü iki kare mekandan oluşan türbenin, küçük mekanının içinde Çandarlı Halil Hayreddin Paşa, oğlu Ali Paşa ve diğer oğlu İbrahim Paşa'nın lahitleri vardır. Halil Paşa H. 789/M. 1387, Ali Paşa H. 809/M. 1406 ve İbrahim Paşa ise, H. 832/M. 1429-1430

tarihinde ölmüştür. Büyük kubbeli mekanda ise 15 kitabesiz lahit vardır. Her iki mekan da kubbe ile örtülüdür. Küçük mekanın kubbesine ortası kırık üçgenle, daha sonra yapılan büyük mekanın kubbesine Prizmatik Türk üçgenleriyle geçilir.

Yeşil Türbe

Türbe 1421 tarihinde yapılmıştır. Mimarı Vezir Hacı İvaz, Kapı kanatlarına oyması Tebrizli Ahmet oğlu Hacı Ali, Kalem işlerini nakkaş Ali bin İlyas Ali, Çinici Mehmet Mecnun'dur. Türbe Çelebi Mehmet'in ölümünden 40 gün önce bitmiştir. Türbesi ilk tamiri 1682'de, ikincisi 1769, üçüncüsü, 1864, dördüncüsü 1907, beşincisi mimar Macit idaresinde 1945'te, en son tamiri ise, mimar Ali Saim Ülgen, Celal ve Reşat idaresinde 1947 de yapılmıştır.

İznik Kırgızlar Türbesi.

Türbede Çelebi Mehmet, kızı Selçuk Hatun (öl. 1485), Sitti Hatun, Ayşe Hatun, Hafsa Hatun, dayısı, oğulları Mustafa (öl. 1423), Mahmut (1429) ve Yusuf (1429) yatmaktadır. Bunların tamamı çinilerle kaplıdır. Türbe çok renkli sır ve sır altı teknikli çinileriyle ünlüdür. Özellikle mihrabı çok itina ile yapılmıştır.

Türbe, sekizgen planlı, üzeri 15 m. çapındaki kubbeyle örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk Üçgen Kuşağı ile geçilir. Kuzeyindeki giriş eyvanımsı bir şekilde çıkıntı yapar. Türbe, Selçuklu türbeleri gibi esas mezar odasına sahiptir.

Bursa Devlet Hatun Türbesi

Yıldırım Bayezid'ın hanımı, Çelebi Mehmed'in annesi, Germiyan oğlu Yakup Bey'in kızıdır. 1414 başında vefat etmiştir. Türbe kare baldaken planlı üzeri içten kubbe dıştan külahlıdır. Baldakenin köşeleri ayakla aralarında yuvarlak sütunlar yer alır.

Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi

Fatih'in büyükoğlu Şehzade Mustafa Konya civarında fetihden dönerken 1474'te ölünce, önce Amcası Alaaddin Bey'in, sonra kendi türbesine 1479'da gömülür. Daha sonra türbeye Fatih'in diğer oğullarından, Abdullah, Sultan Cem (1499) ve Alemşah gömülür.

Türbe, altıgen planlı üzeri kubbeyle örtülüdür. Kubbeye prizmatik Türk Üçgen kuşağı ile geçilir. Girişi önünde eyvanımsı bir hazırlık mekanı vardır. Yapı, çini ve özellikle kalemişi süslemeleriyle meşhurdur.

TİCARET YAPILARI

Uluabad Issız Han

Karacabey Bursa yolu üzerinde kurulan, Osmanlı döneminin ilk kervansarayı olan Han, Felekküddinoğlu Eyne Bey tarafından H. 797/M. 1394'de yapılmıştır. Han boyuna dikdörtgen (22x42 m.) planlı ve üç sahınlıdır. Sahınları birbirinden, iki sıra haç biçimli ayak ile onların arasında bulunan dikdörtgen ikişer ayak ayırır. Beşik tonoz örtülü orta sahın yan sahınlardan hem zeminde hem örtüde yüksek tutulmuştur. Orta sahının merkezinde baldeken biçimli, dört ayak üzerine oturan iki baca bulunur. İç mekanı mazgal pencereler aydınlatır. Bir eyvan içine açılan girişin iki yanında birer oda yer alır. Bunlardan batıdaki mescit odasıdır.

Orta mekanın yüksek tutulmasıyla yükselen bina iki pahlı çatıyla örtülüdür. Bina taş ve tuğla karışımlı almaşık tekniklidir. Girişin iki yanındaki sivri kemer nişleri içinde tuğla örgü bezemelere rastlanır.

İnegöl Ortaköy Karaca Bey Kervansarayı

Yenişehir-İnegöl-Bursa yolu üzerinde kurulan, Karacabey Cami vakıflarından olan han, Ayverdi'ye göre 1455 den sonra yapılmış olmalıdır. Yalnız kapalı kısımdan oluşan kervansaray, iki sıra üçer ayağın ayırdığı üç sahınlı bir yapıdır. Sahınların üzerini beşik tonozlar örter. Tonozun çift kabuklu oluşu bakımından ilginç bir örnektir.

Bursa Geyve Hanı

Çelebi Mehmet tarafından Yeşil Camisine gelir getirmesi için yaptırılmıştır. 1646'da mescidi ile bir takım odaları tamir edilmiştir. Han, revaklı avlulu iki katlıdır.

Alt katında 26, üst katında 30 dükkanı bulunur.

Edirne Bedesteni

Bedesten, yapımına Emir Süleyman Bey tarafından (1402-1410) başlanılan Eski Caminin vakfiyesinde ismi geçen, fakat 1415-1420 yılları arasında Çelebi Mehmet tarafından tamamlanan bir yapıdır. Güney-kuzey doğrultusunda dikdörtgen planlı bedesten, ortasındaki altı ayakla ikiye bölünmüş ve üzeri iki sıra yedişer kubbeyle örtülmüştür. Kubbeyle örtülen kapalı mekanın etrafı çepeçevre dükkanlarla kuşatılmıştır. Eksenlerdeki dört kapıdan girilen yapı büyük kapalıçarşı görünümünde ve işlevindedir.

Manisa Rum Mehmet Paşa Bedesteni

Etrafı dükkanlarla çevrili olan dikdörtgen planlı, üzeri sivri beşik tonoz örtülü bedesten, Rum Mehmet Paşa tarafından İstanbul'daki Camiine (1471) gelir getirmesi için yapılmıştır.

DARÜŞŞİFALAR

Bursa Yıldırım Darüşşifası

Caminin külliyesine dahil olan darüşşifa, caminin doğusunda ve ona 250-300 m. uzaklıktadır. Osmanlıların ilk darüşşifası olan yapı, revaklı avlulu boyuna dikdörtgen planlı ve tek eyvanlıdır. Yan kollarda onar, girişte dört ve eyvanın iki yanında birer hücreden oluşur. Eyvan kubbe ile hücreler beşik tonoz ile örtülüdür. Giriş bir eyvan içine açılır. Ana eyvan dışarı doğru taşırılmamıştır. Yapı bugün yıkık durumdadır. Duvarlarının almaşık sistemli olduğu ve yer yer tuğla bezemelerin bulunduğu görülür.

SIBYAN MEKTEPLERİ

Bursa Sitti Hatun Sıbyan Mektebi

Mektep, Oruc Bey'in kızı ve Zağanos Paşa'nın hanımı Sitti hatun tarafından yaptırılmıştır. Cami 1459 tarihli olduğuna göre, mektepde bu tarihte yapılmış olmalıdır. Yapı yanyana iki kubbelidir. Camiden taraftaki kubbeli kısmı kubbeli eyvan gibi geniş bir kemerle dışa açılır. Mektep Türk sanatında bilinen en eski sıbyan mektebidir.

Manisa Hatuniye Sıbyan Mektebi

Sitti Hatun mektebinden sonra Türk sanatında ikinci sıbyan mektebi olan bu okul, Hatuniye Camii külliyesine dahil olarak yapılmıştır. Banisi, II. Bayezit'ın eşi, Şehinşah'ın annesi Hüsnüşaz Hatun'dur. Yapı 1489 tarihinde yaptırılmıştır.

HAMAMLAR

Mudurnu Yıldırım Hamamı

Caminin vakfı olarak gelir getirmesi için, kitabesine göre, 1382 Yılında Yıldırım Bayezıt'ın şehzadeliği döneminde erkekler kısmı büyük kadınlar kısmı daha küçük bir çifte hamam yapılmıştır. Mimarı Ömer Bin İbrahim'dir.

Erkekler kısmının sıcaklığının planı, ortası kubbeli üç eyvanlı köşe halvetlidir. Soyunmalığı prizmatik Türk üçgen geçişli büyük bir kubbeyle örtülüdür. Girişi bir eyvan içine açılır. Tüm kubbe ve tonozlar nervürlüdür. Kadınlar kısmı sıcaklığı iki eyvanlı köşe halvetlidir.

Uzunköprü, Köprü Şehir Karşı Girişi.

EdirneTahtakale Hamamı

XVI. yüzyılın ikinci yarısında çifte hamam olarak yaptırılmıştır. Banisi ve yapım tarihi kesin olarak bilinmeyen bu hamamın erkekler kısmının sıcaklığı dört eyvan şemalı köşe halvetlidir. Daha küçük olan kadınlar kısmı ise, enine sıcaklıklı çift halvetlidir.

KÖPRÜLER

Uzunköprü Sultan II. Murat Köprüsü

Köprü, H. 847/M. 1427-1443 tarihleri arasında, 18 senede yapılmıştır. Yapımına akıncı beyi Mahmut Bey nezaret etmiştir. Mahmut Bey'in mezarı Köprü başındadır. Köprü, 174 gözlü, 1,70 m. genişliğinde, 1,270 m. uzunluğundadır. II. Bayezıt, II. Osman, II. Mahmut ve II. Abdülhamit zamanında tamir olunmuştur. Ustası Muslihiddin Usta, kalfası Mehmet Kalfa'dır. Orta yerinde dışarı doğru çıkıntı yapan korkulukları üzerinde, insan, fil, aslan ve vazodan çıkan çiçek motifleri yer alır.

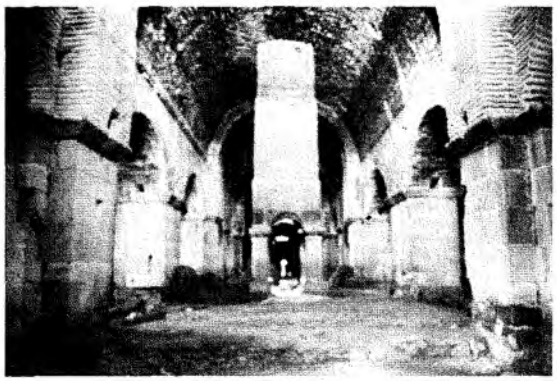
KALELER

Kilit-i Bahr Kalesi

Çanakkale boğazının Avrupa yakasında bulunan kale, Fatih Dönemi'nde yapılmıştır. Kanuni Dönemi'nde bir sur ve kule eklenmiş. I. Dünya Savaşı'nda ahşap kısımları yıkılmıştır. Üçlü yonca yaprağı şeklinde bir plana sahiptir.

İstanbul Rumeli Hisarı

İstanbul Boğazı'nın Avrupa yakasında yer alan kale, 1452'de Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılmıştır. Anadolu yakasındaki Yıldırım Bayezıt'ın yaptırmış olduğu Anadolu hisarı karşısındadır. Her iki kale de boğazı kontrol altında tutmak için yapılmıştır. Kale; Kuzeyde Saruca Paşa, güneyde Zagnos, doğuda Halil paşa olmak üzere üç kule ve bunları birbirine bağlayan surlardan oluşur. Bu kuleler dünyanın en büyük kuleleridir. 1955'te içindeki camii ile birlikte restore edilmemiştir.



Issız Han. Bursa-Karacabey Yolu.

SONUÇ

1300-1481 tarihleri arasına yerleştirdiğimiz Erken Osmanlı Dönemi mimarisinde, Selçuklu döneminden gelen tekrarların yanısıra yeni yeni denemelerin de yapıldığını ve belirli sentezlere gidildiğini görmekteyiz. Daha önce Türk mimarisinde görülmeyen yapı türlerinin de ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

Erken Osmanlı Dönemi cami mimarisinde, en önemli atılım merkezi planlı yapılarda karşımıza çıkar. Edirne Üçşerefeli camide görürüldüğü gibi, adeta klasik dönemin hazırlayıcısı ve Mimar Sinan'a giden yolun başlangıçı oluşmuştur. Ayrıca zaviye planlı yapıların yaygınlık gösterdiği, çok kubbeli yapıların çoğaldığı bir devir olmuştur.

Medrese mimarisinde ise, Selçuklu geleneğinin devam ettiğini fakat tonoz yerine kubbeli mekanların çoğaldığını, eyvanları yapının dışına taşarak vurgulandığını ve ayrı bir yapı gibi düzenlendiğini söyleyebiliriz.

Türbe mimarisinde, baldaken ve eyvan+kümbet gibi plan çeşitlerinin çoğaldığına tanık olmaktayız.

Selçuklu döneminde yollar üzerinde kurulan kamu yararına çalışan ticaret yapısı kervansaray yapımının azaldığını bunun yerine yeni sayılabilecek ve şehir merkezlerinde yer alan, koza han, pirinç han gibi, içinde sattığı mallara göre isim alan bir ticaret yapısının yaygınlaştığına şahit olmaktayız. Erken Osmanlı döneminde ortaya çıkan yeni bir yapı türü de Bedestenlerdir. Şehir merkezinde, şehrin en zenginlerinin dükkanlarının bulunduğu bu yapı türü, çok kubbeli iç ve dışında dükkanlar bulunan çok fonksiyonlu yapılardır. Bedestenlerde dokuma malzemelerinin alınıp satılmasından başka, bugünkü anlamda altın ve gümüş gibi sarrafiye işlerinin yapıldığını, zaman zaman da banka görevi gördüğünü bilmekteyiz.

Bedestenler gibi bu dönemde ortaya çıkan bir başka yapı türü de Sıbyan mektepleridir. Bugünkü ilkokullara tekabül eden bu okullar küçük sevimli yapılardır.

Erken Osmanlı Dönemi hamamlarında ise, Selçuklu hamamlarında, soğuklukla ılıklık arasında sıklıkla görülen aralıklar yavaş yavaş terk edilmiş, yıldız plan gibi yeni plan türleri denenmeye başlamıştır.

Sonuç olarak Erken Osmanlı Dönemi mimarisi tam anlamıyla klasik dönemin hazırlayıcısı olmuştur.

KAYNAKLAR

Aslanapa, O., *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul 1986

Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri, 630-805 (1230-1402)*, İst.1966.

Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, 806-855 (1403-1451)*, İstanbul 1972.

Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri, 630-805 (1230-1402)*, İst. 1966.

Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri, 630-805 (1230-1402)*, İst. 1966.

Beşbaş, N.-Denizli, H., *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, III, Ankara 1983.

Eyice, S., "İznik'de Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", *Tarih Dergisi*, 15, (1960), s. 99-120.

Eyice, S., "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, XXIII (1962/1963), s. 1-80.

Kuran, A., *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara 1964.

Öney. Ö., Beylikler Devri Sanatı, XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453), Ankara 1989.

Önkal, H. , Osmanlı Hanedan Türbeleri, Ankara 1992.

Ötüken, A.-Durukan, A.-Acun, H.-Pekak. S.: Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, IV, Ankara 1986.

ERKEN OSMANLI MİMARİSİNDE MİNARELER

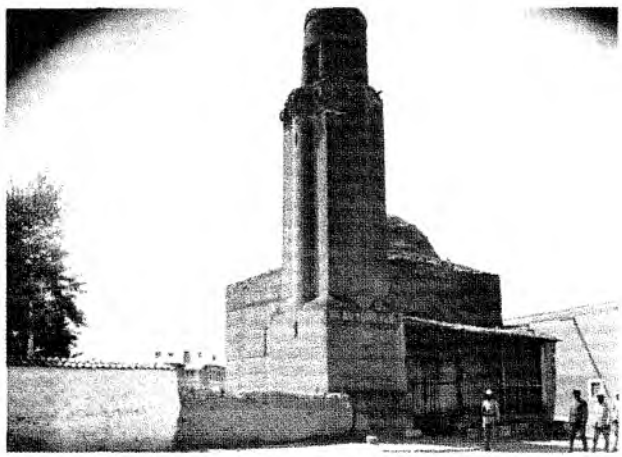
PROF. DR. A. OSMAN UYSAL
ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Cami mimarisinin ayrılmaz bir parçası olan minare[1] elemanı İslam dünyasının her yanında aynı biçimsel özelliği göstermez. İlk İslam devrinin dört köşeli, hantal kule tarzı minareleri, Emevi devrinden itibaren Suriye ve Mağrib bölgelerinde uygulanırken;[2] Abbasiler zamanında birkaç örnekle sınırlı kalan "malviya tarzı" minareler Samarra ve Fustat'ta karşımıza çıkarlar.[3] Mısır ve Anadolu'nun bazı yörelerinde görülen "merdiven minare" ya da "minber tarzı" minareler ise; alışılmış kule biçimli minarelerden farklı yapıda, fonksiyonel tarafı ağır basan yerel tercihlerdir.[4] İslam mimarisinde dört köşeli Arap tarzı minarelerden sonra ikinci ana grubu oluşturan silindirik veya poligonal gövdeli ve daha zarif kuruluşa sahip minareler ise Asyalı bir kökene bağlanırlar.[5] Bunlar esas itibariyle Türklerin tercih edip uyguladıkları bir tip olarak dikkati çekerler.

Öyle görünüyor ki; minarenin mimari formunun bölgelere göre farklılık göstermesinde, tıpkı yapı malzemesinin, plan anlayışının, hacim biçimlenişinin ve süsleme öğelerinin oluşumundaki gibi bölgesel etkenler; şekil, hacim duygusu ve geleneği tipleri belirleyici ve birbirinden ayırdedici faktörler olmuşlardır.[6] Bu durumu Türklerin minare uygulamalarında daha belirgin olarak gözleyebiliyoruz.

Gerçekten de Türk mimarisinde minare; biçimi, malzeme ve tezyinat özellikleriyle Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar devamlılığın izlenebildiği önemli mimari elemanlardan birisi olarak belirmektedir. Karahanlı ve Büyük Selçuklu minarelerinde boyut farklılıklarının dışında hep aynı olan genel form,[7] Anadolu Selçuklu minarelerinde de tatbik edilmiştir. Sözkonusu egemenliklerin minareleri genellikle silindirik gövdeli yapılardır. Fakat bunun yanısıra aynı geleneğe bağlanan yivli gövde biçimine de rastlanılabilmektedir. Karahanlıların Câr Kurgan minaresindeki yivli gövde, XIII. yüzyıl başlarına tarihlenen Kutub Minar'da oldukça anıtsal ölçülerle tekrarlanmıştır. Anadolu'da ise; Antalya Yivli minare bu formun en çarpıcı örneğini teşkil etmiştir.[8]

Anadolu Selçuklu devri minareleri, gövde formlarının yanında tuğla işçilikleriyle de Karahanlı ve Büyük Selçuklu minarelerinin özelliklerini devam ettirmişlerdir. Ancak, minareyi oluşturan elemanların bazılarında çeşitli farklılıklar kendini göstermeye ve pabuç gibi bir eleman minare bünyesine katılmaya başlamıştır.[9] Öte yandan, Gaznelilerin yıldız kesitli minare gövdeleri[10] sonraki devirleri pek etkilememiş görünmektedir.

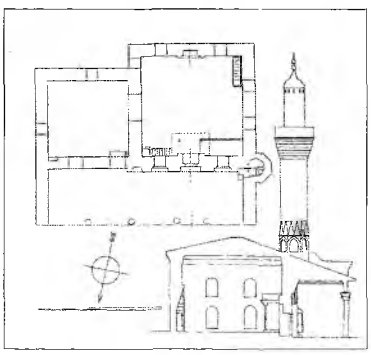

Konya, Hoca Hasan Mescidi minaresi.

Bununla birlikte, Anadolu Selçuklu devrinden Konya Hoca Hasan Mescidi minaresinin gövdesi, biçim açısından Gazneli minare gövdelerinin bir varyantı gibi düşünülebilir. Ama aralarında doğrudan bir bağlantı kurmak zordur.

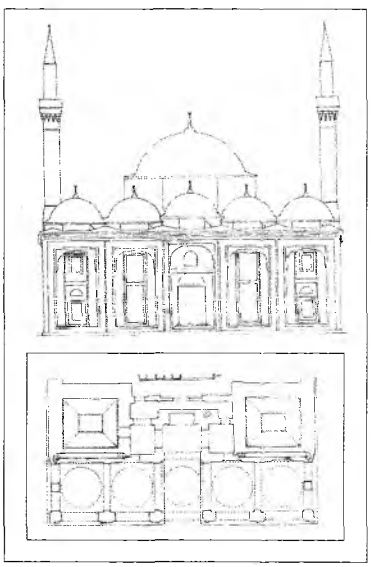
Anadolu Selçuklu Devleti'nin çöküşüne paralel olarak kurulan beyliklerden birisi olan Osmanlıların erken dönemlerinde (M.1299-1453)[11] inşa ettikleri minarelerde de, Karahanlılardan beri bilinen silindirik gövdeli minare geleneğine sadık kalınmıştır. Bununla birlikte -Karahanlılarda olduğu gibi- silindirik gövdenin yanısıra çokgen ve yivli gibi değişik biçimlere sahip gövde uygulamaları da gerçekleştirilmiştir. Bu durum, Türk sanatının kesintisiz bir devamlılık arzettiği yolundaki görüşleri pekiştirmektedir. Detaylardaki bazı farklılıkların dışında Erken Osmanlı minareleri; gövde ve kaide biçimleriyle Asyalı bir orijine sahip olduklarını hemen belli ederler. Ayrıntılarda görülen farklılaşmalar ise, geleneksel formu geliştirme arayışları sonucunda doğmuştur.

Tahmin edilebileceği gibi minareler, cami bünyesindeki bölümler içerisinde doğal tehlikelere en çok maruz kalan elemanlardır. Bu nedenle, zaman zaman değişen oranlarda tamir görürler; ya da büyük ölçüde yenilenerek orijinal özelliklerini yitirirler. Erken Osmanlı minareleri için de aynı sorun sözkonusudur. Araştırmanın başında yaptığımız tespitlere göre Erken Osmanlı Döneminden minareli yapı sayısı yüz on altıyı geçmektedir. Araştırmanın ileri aşamalarında, bunlardan sadece yetmiş ikisinin değişen oranlarda aslî unsurlarını koruyabildikleri anlaşılmıştır. Kaideli örneklerin hemen hemen tamamında orijinal kaide vardır. Fakat, kaideden yukarıya doğru çıkıldıkça orijinalite oranı düşmektedir. Mesela, bu dönemden korniş ve korkuluğuyla orijinal şerefeye sahip tek örnek -restorasyon geçirmesine rağmen- İznik Yeşil Cami (1378-1392) minaresidir. Bunun dışında dokuz minarede orijinal şerefe kornişi belirlenmiştir. Bunların korkulukları ise yenilenmiştir. Yetmiş iki eserden sadece İznik Yeşil, Yarhisar Orhan Gazi (XIV. yy.'ın ikinci çeyreği) ve Ankara Karaca Bey Camii (1427) minarelerinde orijinal peteğe rastlanılması; hiçbir örnekte aslî halini koruyan külah ve alemin olmayışı, orijinalite oranının aşağıdan yukarıya doğru azaldığını kanıtlamaktadır.

Resim 1. Bilecik Orhan Gazi Camii minaresi.



Şekil 1. Bursa Umur Bey Camii plan ve kesiti. (A.Gabriel'den)



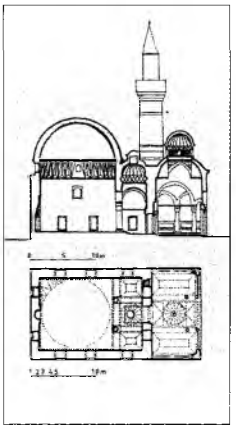
Şekil 2. Bursa Yıldırım Camii üst kat planı ve cephe restitüsyonu. (S. Çetintaş'tan)

Erken Osmanlı Dönemi minareleri camiyle olan konumları açısından çeşitlilik arzetmektedir. Camiden ayrı inşa edilen minare sayısı; Bilecik Orhan Gazi Camii (XIV. yy.'ın ilk çeyreği) minaresi (Res.1), Bursa Demirtaş Camii (1389-1390) minaresi, Bursa Ulu Camii[12] kuzeydoğu minaresi (XV. yy.'ın ilk çeyreği) ve Edirne Eski Cami'nin[13] iki şerefeli minaresiyle (XV. yy'.ın ikinci çeyreği) sınırlı kalmaktadır ki; zaten bunlardan Bursa Ulu Cami'nin kuzeydoğu minaresi ve Edirne Eski Cami'nin iki şerefeli minaresi yapıya bir müddet sonra ilave edilmişlerdir.

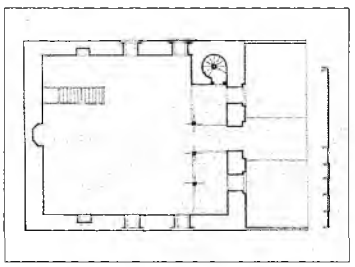
Sözkonusu minarelerin inşaî zorunluluk nedeniyle camiden ayrı yükseltildikleri düşünülmelidir. Her hâlükârda Erken Osmanlı Devrinde, yapıya bitişik olmayan minare tarzının pek tutulmadığı, mevcut uygulamaların birer istisna teşkil ettikleri kabul edilebilir. Bu bakımdan diğer Anadolu beylikleriyle ortak bir anlayıştan söz edilebilir. Meselâ Aydınoğullarının Tire'deki Hafsa Sultan Camii (XIV. yy. ortaları), İzmiroğlu Cüneyd Bey'in Tire Ulu Camii (XV. yy. başı) ve Germiyanoğullarına ait Kütahya Kurşunlu Cami (1377)'nin minareleri hep yapıya bitişik inşa olunmuşlardır.

Geriye kalan minarelerin büyük bir kısmı yapının kuzey, doğu ve batı cephelerinin değişik yerlerine ve kuzeydoğu ya da kuzeybatı köşelerine bitiştirilmişlerdir. Bu tip minarelerde, kaidenin bir veya birkaç kenarı cami

duvarıyla kaynaşmaktadır. Yapının doğu ya da batı cephelerine bitişik olan minareler, harîmin kuzey duvarı ile yan duvarlarının kesiştiği nokta hizasında yer alırlar (Şek.1). Bir kısım minare ise Bursa Yıldırım Camii'nde (Şek.2) olduğu gibi; ayrıca bir kaideye yer verilmeksizin beden duvarının üzerine oturtulmuşlardır. Bu konum düzeninin uygulandığı yapıların genellikle zaviyeli-çok fonksiyonlu tipte olmaları dikkati çekmektedir. Ancak, tek kubbeli bir cami yahut ulu cami türünde olmasına rağmen, minaresi beden duvarının üzerinde yükselen örnekler de yok değildir. Ezine Abdurrahman Camii (XIV. yy.'ın ikinci çeyreği), İznik Yeşil Cami (Şek.3), Filibe Hüdâvendigâr Camii (XIV. yy.'ın ikinci yarısı), Edirne Eski ve İznik Mahmud Çelebi (1442-1443) Cami'leri zaviyeli-çok fonksiyonlu plan tipi göstermedikleri halde minareleri duvar üzerinde bulunmaktadır. Bunlarda da minareler beden duvarının kuzeydoğu ya da kuzeybatı köşesinin üzerine bindirilmişlerdir. Öte yandan zaviyeli-çok fonksiyonlu gruptan Milas Fîrûz Bey (1396) ve Edirne Yıldırım Camii (1399-1400) minareleri duvarın üzerinde yükselmekle birlikte; alışılmadık konumlarıyla göze çarparlar. Milas Fîrûz Bey minaresi, mihrab önü mekanı ile batıdaki yan mekanın kesiştiği güneybatı iç köşenin üzerine; Edirne Yıldırım Camii minaresi ise, güneydoğu köşenin üzerine oturtulmuştur. Edirne Yıldırım Camii'ndeki uygulamanın, yapının bir kiliseden bozma oluşundan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Fakat, Milas Fîrûz Bey örneğindeki konum düzenine gerekçe bulmak güçtür. Yukarıda sayılanların tümünden farklı olarak Yarhisar Orhan Gazi (Şek.4) ve Filibe Şihâbüddin Paşa Cami'lerinde minarenin kaidesi yapı bünyesine dahil edilmiştir.

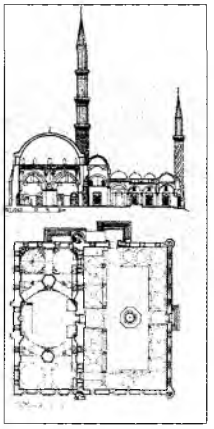


Şekil 3. İznik Yeşil Camii, plan ve kesit. (A.Kuran'dan)



Şekil 4. Yarhisar Orhan Gazi Camii planı. (E. H. Ayverdi'den)

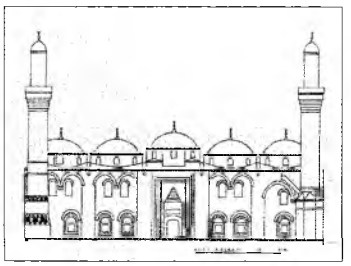
Anadolu Selçuklularında da yapıya bitişik ve ayrı inşa edilen minareler bulunmaktadır. Fakat beden duvarının herhangi bir köşesinin üzerinde yükselen örnek yoktur. Buna karşılık, Konya Sahipata Camii'nin portal kompozisyonunda ve çifte minareli medreselerde minareler, portal kütlesinin üst köşelerine yerleştirilmişlerdir. Erken Osmanlı Devrinde bilhassa zaviyeli-çok fonksiyonlu camilerde gördüğümüz konum düzeni ise bundan farklı bir uygulamadır. Erken Osmanlı minareleri, konumları nasıl düzenlenirse düzenlensin genelde fazla yüksek olmayan, mütevâzî ölçülerde kuruluşlardır. Edirne Eski Camii iki şerefeli ve Edirne Üç Şerefeli Cami'nin iki ve üç şerefeli (67, 65 m.) minareleri bu genellemenin dışındadır. (Şek.5). Bu minarelerde sanki, Selçuklu Çağı'nın yapıyla hiçbir oran ilişkisi olmayan yüksek minareleri hatırlanmış gibidir. Bursa Ulu Camii'nin minareleri de Erken Osmanlı Dönemi minarelerinin çoğundan yüksektir. Fakat camiyle birlikte değerlendirildiğinde bu yükseklik pek göze batmaz. (Şek.6).



Şekil 5. Edirne Üç Şerefeli Camii, plan ve kesiti. (E.H. Ayverdi'den)

Sözkonusu dönemin minareleri kaideden itibaren gözden geçirilecek olursa; dörtgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen prizmal kaide formlarının tatbik edildiği, yüzeysel üçgen ve prizmatik üçgenli olmak üzere iki tür pabucun kullanıldığı, genelde silindirik gövdenin hakim olmasına rağmen, çokgen, yivli, burmalı vb. biçimlerde gövdelerin de ortaya konulabildiği, şerefelerde tuğla bindirmelerle değişik türde mukarnas kompozisyonlarının elde edildiği anlaşılır.

Anadolu Selçuklularında yaygın olarak kullanılan dörtgen prizmal kaide Osmanlılarda daha az rağbet görmüştür. Mevcut orijinal örneklere bakıldığında, -daha sonraları da inşa edilmiş olmakla birlikte- bu formun bilhassa Orhan Gazi devrinde, yani kronolojik açı-



Şekil 6. Bursa Ulu Camii cephe restitüsyonu. (S. Çetintaş'tan)

dan Selçuklu devrini takip eden ve Osmanlıların kayda değer imar faaliyetlerine yönelmeye başladıkları yıllarda daha fazla uygulandığı tespit edilmektedir. Orhan Gazi devrine ait onüç orijinal kaideden yedisi dörtgen prizmadır.[13] XIV. yüzyılın ikinci yarısından sadece Ezine/Kemalli Köyü Asılhan Bey Camii ile Filibe Hüdâvendigâr Camii minarelerinin kaideleri dörtgen planlıdır. Filibe Hüdâvendigâr'ın minaresi beden duvarının üzerinde yükseldiği için kaide çok kısa tutulmuştur. Duvara bağımlı durumdadır.

Sonra XV. yüzyılın ilk çeyreğine kadar dört köşeli kaide uygulaması görülmez. Çelebi Mehmed devrinde Bursa Ulu Camii'ne eklenen kuzeydoğu minaresinde tekrar dörtgen kaideyle karşılaşıyoruz. XV. yüzyılın ikinci çeyreğinde Edirne'deki Eski Cami'ye eklenen iki şerefeli minarenin kaidesi de aynı forma sahiptir. Bununla birlikte Eski Camii minaresinin kaidesi, anıtsal kuruluşu ve cephe kompozisyonlarıyla diğer örneklerden farklıdır ve kuzey cephesindeki çeşme nişi ve köşelerdeki silindirik kulecikleriyle ünik bir kaidedir. XV. yüzyılın ikinci çeyreğine ait otuz bir adet özgün kaideden sadece yedisi dörtgen prizmaldir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, konuya oran açısından bakılırsa; dörtgen kaidenin Orhan Gazi devrinde daha revaçta olduğu kabul edilebilir.

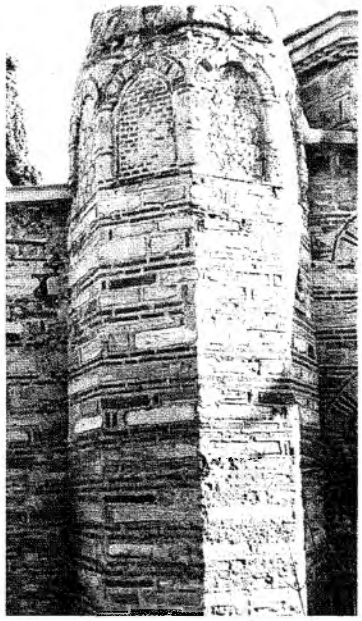
Erken Dönemde sadece Bursa Demirtaş (1389-1390), Bursa Somuncu Baba (XV.yy. başları) ve Bursa Hoca Ali (1439 - 1440) Cami'lerinin minarelerinde altıgen kaideye rastlanır. Bunlardan Bursa Demirtaş minaresinin altı ayak üzerinde yükselen baldaken tarzındaki kaidesi kendine özgü bir deneme olarak kayda değer. (Res.2)

Erken Osmanlı Dönemi minarelerinin büyük çoğunluğunda sekizgen planlı kaide tercih edilmiştir.

Araştırmamızda esas aldığımız toplam yetmiş iki minareden yirmi altısının kaidesi sekizgen planlıdır. Karahanlı, Büyük Selçuklu ve Gazneli minarelerinde çok sık uygulanan sekizgen plan; Anadolu Selçuklu devrinde âdetâ terkedilmiş gibidir. Bu devirde kaideler, genellikle dörtgen plan üzerine inşa edilmişlerdir. Yalnız, Büyük Selçuklu etkilerini kuvvetle hissettiren Sivas Ulu Camii minaresiyle Harput Arap Baba Mescidi minaresinde kaide biçimi sekizgendir.

Osmanlılarda ise yeniden çokgen kaide biçiminin artması ve özellikle sekizgen planın yirmi altı minarede tatbik edilmiş olması ilgi çekicidir. Fakat Karahanlı minareleri ile Osmanlı minare kaideleri boyutları açısından birbirlerinden çok farklıdır. Karahanlıların kısa ve geniş kaidelerine karşılık, Osmanlılarda çap daralmış ve insanî ölçülere inmiştir. Buna karşılık yükseklik artarak, çoğu kere caminin saçak seviyesini aşan ölçülere ulaşmıştır. Sekizgen planlı kaidelerin önemli bir kısmı böyledir. Kaidenin üç ya da dört kenarı caminin duvarıyla kaynaşmıştır. Saçak seviyesinden sonra bu kenarlar ortaya çıkarak kaideyi tam sekizgen prizmal bir kuruluş hâline sokarlar (Şek.7), (Res.3).

Resim 2. Bursa Demirtaş Minaresi.



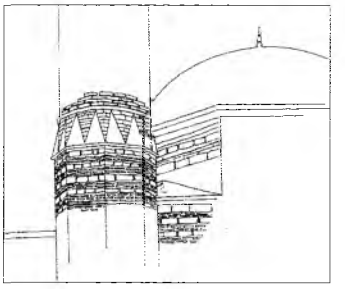
Resim 3. Bursa Koca Nâib Camii minaresi, kaide.

Ongen ve onikigen prizmal kaide örnekleri çok azdır. Bursa Nalbantoğlu Camii (XV. yy.'ın ilk yarısı) minaresi ile Ankara Hacı Bayram Camii (1427-1428, minare XV. yy.'ın ikinci çeyreğinden) minaresi ongen; Bursa İmareti İsa Bey (XV. yy.'ın ikinci çeyreği) ve Edirne Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli minaresinin kaideleri ise onikigen planlıdır.

Bunların dışında Bilecik Orhan Gazi Camii (XIV. yy.'ın ikinci çeyreği) minaresinin kaidesi, sonradan taştan bir gömlekle kaplandığı için, form açısından fikir verebilecek durumda değildir.

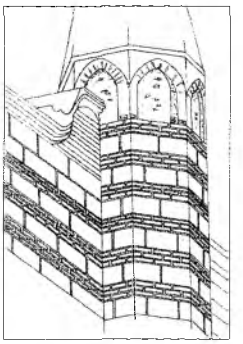
Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu minarelerinde gövde ile kaide arasında belirgin bir şekilde çap farkı bulunmadığı için bir geçiş elemanı ihtiyacı doğmamış görünüyor. Anadolu Selçuklularında; kaideyle

gövde arasında göze çarpan bu farklılaşma ve dörtgen alt yapıdan silindirik gövdeye geçişin getirdiği inşaî ve estetik zorunluluk, pabuca yer verilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Anadolu Selçuklularında genellikle dörtgen ve sekizgen prizmal pabuç kullanılmıştır.

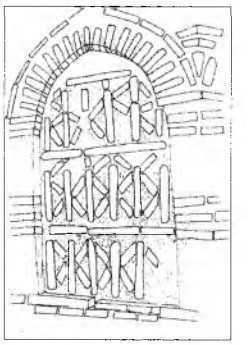


Şekil 7. Bursa Şerafeddin Minaresi.

Osmanlılar bu tarz pabuçları hiç kullanmamışlardır. Osmanlılarda yüzeysel veya prizmatik üçgenli pabuç biçimleriyle gövdeye geçiş sağlanmıştır. Anadolu Selçuklularında, dönemin son yıllarına kadar üçgenli pabuç uygulaması yoktur. XIII. yüzyılın sonlarından Ankara Arslanhâne Camii ise; üç kademeli pabucuyla Selçuklu üslûbundaki değişmenin ve Beylikler devrindeki üçgenli pabuç uygulamalarının öncüsü olarak yukarıdaki genellemenin dışında kalır. Bu minarenin üç kademeli pabucunda, ortadaki alışılmış Selçuklu tarzındaki sekizgen prizmal bölümün altında ve üstünde üçgenli birer kuşak yer almaktadır. Bu hâliyle Arslanhâne Camii minaresi; Batı Anadolu'da özellikle Aydınoğulları ve Saruhanoğulları beylikleri sahasında uygulanacak olan, sekizgen prizmal ve üçgenli kuşaktan meydana gelen iki kademeli pabuçların da öncüsü konumundadır.[15] Erken Osmanlı Dönemi'nden Bursa Koca Nâib Camii (XIV. yy.'ın ikinci yarısı), Bursa Yiğit Köhne Camii (XV. yy. ortaları) ve Bursa Umur Bey Camii minareleri (Şek.8) gibi bazı örneklerde ise; sekizgen kaidenin üst kısmında her cepheye sivri kemerli birer niş yerleştirilerek oluşturulan kompozisyon, Selçukluların sekizgen prizmal pabuç biçiminin, bu defa dekoratif amaçla kaide üzerine taşındığına işaret eder (Şek.9).

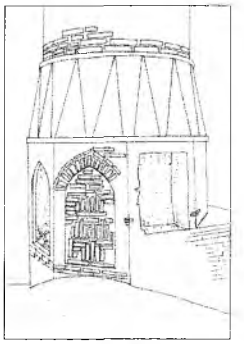


Şekil 8. Bursa Umur Bey minaresinde kaide.

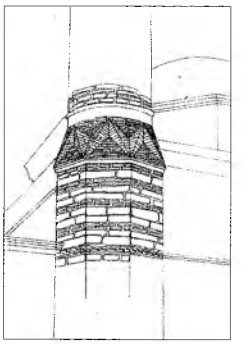


Şekil 9. Bursa Umur Bey minaresi, kaideden detay.

Erken Osmanlı minarelerinin büyük bir kısmını oluşturan tuğla gövdeli minarelerde kaideden gövdeye geçiş, genellikle yüzeysel üçgenlerle sağlanmıştır. (Şek.10). Ters-düz sıralanan üçgenlerden meydana getirilen bu geçiş kuşağı, Selçuklu döneminde bir iç geçiş öğesi olarak kare alt yapıdan kubbeye geçişte kullanılan Türk üçgenlerinden başka bir şey değildir. Burada ilginç olan, söz konusu elemanın bu defa bir dış mimari unsuru olarak ele alınmasıdır. Osmanlı minarelerindeki pabuçlar, kaideden gövdeye doğru daralıp yükselerek, gövdenin oturmasına müsait bir zemin hazırlarlar.



Şekil 10. Bursa Umur Bey minaresinde pabuç.

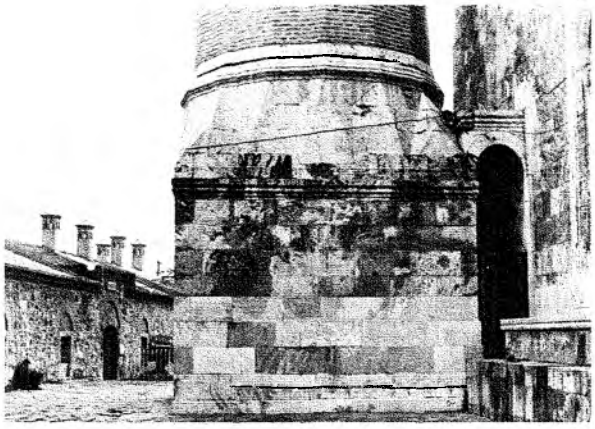


Şekil 11. Bursa Zeyniler Camii minaresinde kaide ve pabuç.

Erken dönemin Bursa örneklerinde, pabucu meydana getiren üçgenlerin yüzeyinde alternatifli yerleştirilmiş mermer levhalarla canlılık sağlanmaya çalışılmıştır. Yüzeysel üçgenli pabuç uygulamalarında kronolojik bir gelişme gözlenmez. Bununla birlikte, XIV. yüzyılın ikinci yarısından önceki Bursa minarelerinde mermer kaplama tespit edilememiştir.

Araştırmaya esas alınan orijinal pabuca sahip minarelerden yirmi bir tanesinde yüzeysel üçgenler belirlenirken, on altı tanesinde prizmatik üçgenli pabuca rastlanılmıştır. İlk olarak İznik Yeşil Camii minaresinde basit bir kuruluşla ortaya çıkan prizmatik üçgenler; sonraki örneklerde daha olgunlaşmış bir biçime bürünürler (Şek.11). Dikkati çeken bir diğer husus, prizmatik üçgenlerin daha çok taş kaide ve gövdeli minarelerde tatbik edilmesidir. İznik Yeşil, Kemalli Köyü Asılhan Bey, Bursa Ulu, Edirne Eski ve Edirne Üç Şerefeli Cami'lerin minarelerinde pabuçlar taştandır (Res.4).

Bu dönem minarelerinin çoğu silindirik gövdelidir. Orijinalitelerini koruyabilmiş otuz beş minare gövdesinden yirmi sekizi silindiriktir. Yarhisar Orhan Gazi Camii minaresi, Edirne Eski Camii iki şerefeli mina-



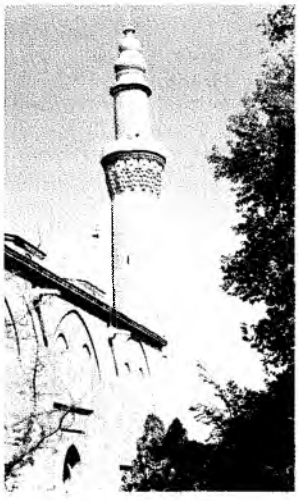
Resim 4. Bursa Ulu Cami, kuzeydoğu minaresinde kaide.

resi, Ankara Karaca Bey Camii minaresi, Edirne Üç Şerefeli Cami'nin iki ve üç şerefeli minarelerinin gövdeleri çokgendir. Bu arada Filibe Şihâbüddin Paşa minaresinin gövdesi plastik zikzaklarla meydana getirilmiştir. Edirne Üç Şerefeli Cami'nin dört minaresinden kuzeydoğu köşedeki yivli; kuzeybatı köşedeki burmalı gövdeye sahiptir.

Erken Osmanlı minarelerinin genelde fazla yüksek olmayan kuruluşlarına uygun bir şekilde gövdeler de pek yüksek tutulmamışlardır. Üç Şerefeli minare gibi birkaç örnek istisnadır.

Silindirik gövdeliler içerisinde Bursa Ulu Camii minareleri,[16] kalın ve hantal görünüşleriyle hemen dikkati çekerler (Res.5). Yukarıya doğru belli belirsiz hissedilen daralma ve kalın silindirik gövdeleriyle Karahanlı minarelerini çağrıştıran bu minarelerin dışında; diğer silindirik gövdeli minareler dar çaplı ve cami kütlesiyle uyum içerisindedirler. Bunların gövdeleri düz bir şekilde yükselir.

Çokgen gövdeliler içinde Yarhisar Orhan Gazi (Res.6) ve Ankara Karaca Bey minareleri tuğla malzemeyle yapılmışlardır. Karaca Bey minaresinin gövdesi önce silindirik biçimde başlar, sonra ongene dönüşür. Her iki minare de, diğer çokgen gövdelilere nazaran yüksek değildir. Karaca Bey minaresi, gövde silüeti ve süslemeleriyle Selçuklu minarelerini akla getirir (Res.7).



Resim 5. Bursa Ulu Cami, kuzeydoğu minaresi.

Resim 6. Yarhisar Orhan Gazi Cami minaresi.

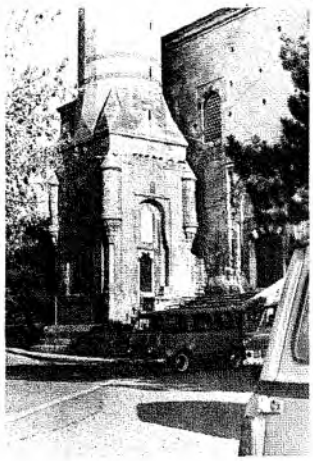
Edirne Eski Camii iki şerefeli (Res. 8, 9) ile Edirne Üç Şerefeli Cami'nin iki şerefeli (Res.10) minareleri onaltıgen gövdelidir. Üç şerefeli minarede ise kenar sayısı yirmi dörde çıkar (Res.11,12). Her üç minarede de gövde, şerefelerden sonra belirgin bir şekilde daralmaktadır. Bunlardan üç şerefeli minare, yüksek gövdesiyle diğerlerini geride bırakır. Tüm yükseklik bakımından İslam mimarisinin sayılı minarelerinden birisi olan üç şerefelide gövde çok yüksek inşa edildiği için -çapı fazla geniş olmasına rağmen- hantal bir etki bırakmaz. Lâkin çokgen kaide, gövdeye nispeten alçak kaldığı için, 67, 65 m.lik gövdenin altında âdetâ ezilir.

Resim 7. Ankara Karaca Bey Cami minaresi.

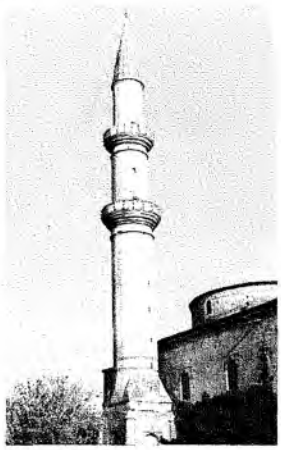
XV. yüzyılın ikinci çeyreğinden Filibe Şihâbüddin Paşa Camii'nin minaresi ile Edirne Üç Şerefeli Cami'nin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerindeki minarelerin gövdeleri, yukarıda sayılanlardan ve birbirlerinden farklıdır.

Filibe Şihâbüddin Paşa minaresinin gövdesi, düşey doğrultudaki plastik zikzaklı kuruluşuyla üniktir. Ancak Edirne Üç Şerefeli Cami'nin kuzeydoğu minaresinin gövdesini kaplayan yivler (Res.13); Karahanlıların Câr Kurgan minaresinden beri bilinen biçimlerdir. Kutub Minar'da görülen, Anadolu Selçuklu zamanında bazı minarelerde tatbik edilen yivli kuruluş, burada taşa adapte edilmiştir. Aynı caminin kuzeybatı köşesindeki minarede ise, burmalı bir gövde dikkati çekiyor (Res.14). Şihâbüddin Paşa minaresi gibi, yivli minare geleneğine bağlanması gereken bu kom-

pozisyon ilk defa Üç Şerefeli Cami'de ortaya konulmuş olmaktadır. Üç Şerefeli Cami'deki burmalı gövde düzeni, sonraki dönem minarelerine ilham kaynağı olmuştur.



Resim 8. Edirne Eski Cami, iki şerefeli minarenin kaidesi



Resim 9. Edirne Eski Cami, iki şerefeli minare

Daha önce belirtildiği gibi; Erken Osmanlı Dönemi minareleri içinde orijinal şerefeye sahip on örnekten sadece İznik Yeşil Camii minaresininki her şeyiyle asıldandır. Geriye kalan Yarhisar Orhan Gazi, Bursa Alâeddin, Gürle Köyü Orhan Gazi, Bursa Hüdâvendigâr, Filibe Hüdâvendigâr, Bursa Ulu, Bursa Kademeri ve Bursa Abdal Mehmed Camii minarelerinin ise şerefe kornişleri bugüne ulaşabilmiştir.

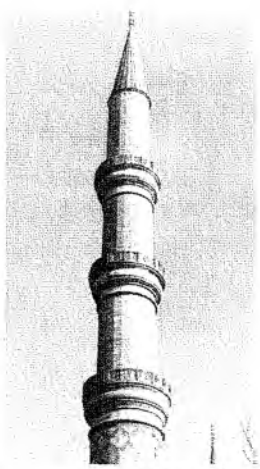
İznik Yeşil Camii minaresinin şerefe kornişi, klâsik mukarnas dizilerinden meydana gelmektedir. Süslemeleriyle Selçuklu geleneğinin temsilcisi olan minarenin korniş biçimi de Selçuklu minare kornişleriyle benzerdir. Silindirik korkuluk masif duvarlıdır. Erken Osmanlı Döneminde İznik Yeşil'in yanısıra Edirne Üç Şerefeli Cami'nin minarelerinde mukarnaslı korniş bulunduğu yazılı belgelerden anlaşılmaktadır. Ancak, onarımlar sırasında yeniden mukarnas yapımı yoluna gidilmeyerek, şimdiki silmeli kornişler inşa edilmiştir. Edirne Eski Camii minarelerinin orijinal şerefe kornişlerinin de böyle olduğu kabul edilebilir.

Geriye kalan minarelerden Bursa Alâeddin (1326) ve Bursa Abdal Mehmed (XV. yy.'ın ikinci çeyreği) minarelerinde tuğla bindirmelerle teşkil edilmiş konsollar kornişi meydana getirirler. Bursa Hüdâvendigâr, Bursa Ulu ve Yarhisar Orhan Gazi Cami'lerinin minarelerinde prizmatik tuğla bindirmelerle değişik mukarnas kompozisyonları elde edilmiştir. Bu tarz mukarnaslar Osmanlı minarelerine özgü formlar olup, daha önceki dönemlerde görülmezler. Gürle Köyü Orhan Gazi Camii (XIV. yy.ın ikinci çeyreği) minaresindeki uygulama ise; tuğla bindirmeli mukarnasların, yarı dairesel tuğlalarla elde edilmiş bir varyantıdır(Res.15).

Resim 10. Edirne Üç Şerefeli Cami, iki şerefeli minare.

Bursa Kademeri minaresinin kornişi dört sıra kirpi saçak dizisinden ibarettir. Osmanlılarda ve Batı Anadolu beyliklerinde; yapıların saçaklarında, geçiş kısımlarında rastlanılan testere dişi veya kirpi saçak elemanının minare şerefesine tatbik edilişi, Osmanlıların bilinen biçimleri değişik yapı türlerinde ve değişik yerlerde kullanarak kompozisyon zenginliği yaratma çabalarını göstermesi bakımından önemlidir.

Mevcut örneklere bakılırsa, Selçukluların klâsik mukarnaslı şerefe kornişi düzeni Erken Osmanlı Dönemi'nde az sayıda minarede tercih edilmiştir. Buna karşılık tuğla birimler ustalıkla kullanılarak değişik mukarnas biçimleri elde edilmiş ve korniş kompozisyonları yaratılmıştır. Her şeye rağmen, yukarıdaki genellemeyi dikkate almadan önce, bu devir minarelerinden çok büyük bir kısmının orijinal şerefelerinin günümüze ulaşmadığı gerçeğini hesaba katmakta yarar görüyoruz.

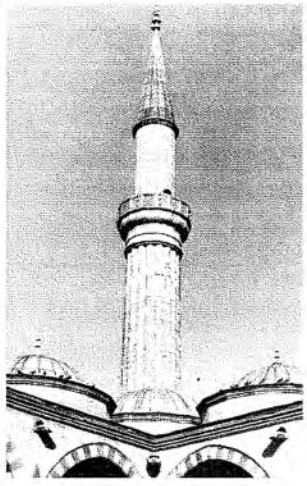


Resim 11. Edirne Üç Şerefeli Cami, üç şerefeli minare.

Orijinal petek sayısının; Yarhisar Orhan Gazi, İznik Yeşil ve Ankara Karaca Bey minareleriyle sınırlı kalışı, petek biçimleri konusunda net sonuçlara varmayı güçleştirmektedir. Ama yine de, mevcut örneklerden hareketle; Erken Osmanlı minare peteklerinin form açısından gövdeye bağımlı kaldıkları ve -tıpkı Selçuklularda oldu-

ğu gibi- çaplarının gövdeden daha dar, yüksekliklerinin daha az olduğu söylenebilir. Üzerlerinde şerefe kapılarından başka açıklık yoktur. Her üç örnekte de şerefe kapıları kıbleye bakar. Gövdeleri orijinal minarelerin merdiven kuruluşları dikkate alınırsa; yenilenen peteklerde şerefe kapısının mecburen merdivenin son basamağının konumuna göre düzenleneceği anlaşılır. Bu tür örneklerde bile şerefe kapılarının kıbleye bakmaları ilgi çekicidir. Nadir görülmekle birlikte değişik yönlere açılan şerefe kapıları da vardır.

Resim 12. Edirne Üç Şerefeli Camii, üç şerefeli minare.



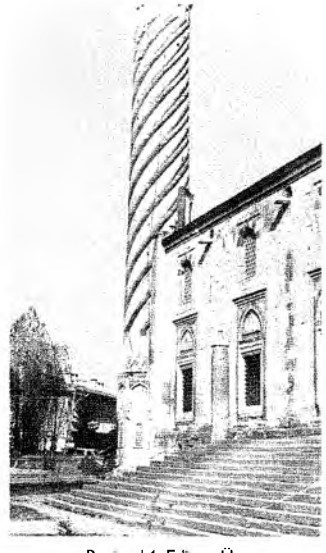
Resim 13. Edirne Üç Şerefeli Camii, yivli minare.

Erken Osmanlı minarelerinin hiçbirisinde orijinal külah ve alem yoktur. Bugünkü külahlar statik açıdan elverişli kuruluşlardır. Ama, asıl külah biçimlerinin nasıl olduğu, konik külaha ne zaman geçildiği tespit edilememektedir. Minarelerin dış biçimlenişleri kadar, iç kuruluşları üzerinde de önemle durulmalıdır. Çünkü minarenin fonksiyonunu icra etmesini sağlayan asıl unsur içteki merdivendir.

Erken Osmanlı Dönemi minarelerinin içine ulaşma yolu minare-cami ilişkisine ve konuma bağlı olarak değişmektedir. Caminin herhangi bir cephe veya köşesine bitişik minarelere genellikle harîmden ya da son cemaat yerinden girilmektedir. Bu tip minarelerden sadece birkaçında giriş, kaidenin bağımsız cephelerinden birine açılan kapı vasıtasıyla dışarıdan sağlanmıştır.

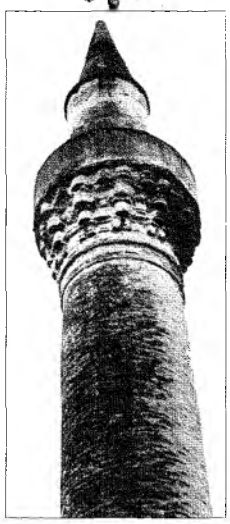
Fakat Erken Dönemde, özellikle zaviyeli-çok fonksiyonlu camilerde beden duvarının üzerine yerleştirilen minarelere ulaşma meselesi, başlangıçta bir problem teşkil etmiştir.[17] Minareye sahip zaviyeli camilerin en erken iki örneğini oluşturan Bursa Orhan Gazi ve Bursa Hüdâvendigâr Camilerinde, yapının duvarı üzerine oturtulan minareye ulaşma problemi çözüme kavuşturulamamıştır. Bursa Orhan Gazi'de, harîmin kuzeydoğu köşesinin üzerine yerleştirilen minareye nasıl ulaşılacağı meselesi, inşaat bittikten sonra hatırlanmış gibidir. Sonradan yapının kuzeydoğu köşesindeki mekanın içine ahşap bir merdiven konularak minareye çıkış sağlanabilmiştir. Bursa Hüdâvendigâr'da ise; birinci kat revağının kuzeydoğu köşesindeki ayağın üzeri gibi oldukça uygunsuz bir yere inşa edilen minare için kârgir merdiven düşünülmemiş, ahşaptan muhdes ve iğreti bir merdivenle minare içine geçiş sağlanmıştır. Bu minarelerin camiyle kaynaşma tarzlarındaki ve minare gövdelerine ulaşmayı sağlayan merdivenlerdeki anomali, bu yapıların, zaviyeli camilerin ilk örneklerindeki gibi minaresiz tasarlanmış olabileceği kuşkusunu uyandırmaktadır.

Bu başarısız denemelere karşılık, Bursa Orhan Gazi Camii'yle aynı dönemde yapılan Ezine Abdurrahman Camii'nde minareye ulaşmayı sağlayacak merdiven meselesi; iç hacimde yer işgal etmeyecek, harîmde daralmaya ve alan kaybına meydan vermeyecek bir şekilde çözüme kavuşturulur. Bu camide minareye, harîmin kuzey duvarının, giriş kapısının sağında kalan kısmında duvar kütlesinin içine yerleştirilen merdivenli dehlizle ulaşılmıştır. Aynı çözüm bir müddet sonra İznik Yeşil Cami minaresinde tekrarlanır. Bu uygulamaları, Orta Çağ'ın askerî mimarisinde ve saray, köşk gibi binalarında görmeye alıştığımız merdivenli dehlizin cami mimarisine adaptasyonu olarak değerlendirmek gerekir. Anlaşıldığı kadarıyla bu problem, zaviyeli camilerin minareli olarak yapılmaya başlanmasıyla birlikte kendini göstermiştir. Bilindiği gibi Yenişehir Pustinpûş, Bilecik ve İznik Orhan Gazi imaretleri gibi ilk zaviyelerde



Resim 14. Edirne Üç Şerefeli Camii, burmalı minare.

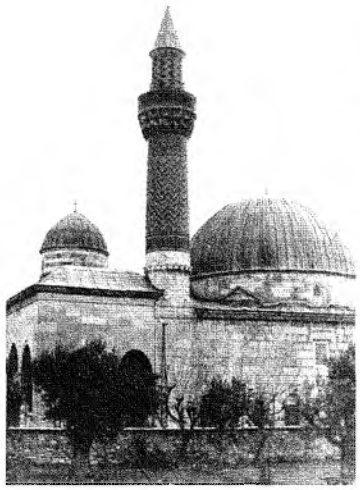
minare yoktu. Herhalde Bursa Orhan Gazi Camii'yle birlikte, bu yapıların aynı zamanda ibadet mekanı işlevi görmeleri düşünülmüş ve minareli tarzda yapılmaya başlanmışlardır. Lâkin Bursa Orhan Gazi ve Bursa Hüdâvendigâr Camilerindeki ilk denemeler acemice gerçekleştirilmiştir. Fakat sonraki zaviyeli camilerin hepsinde, Ezine Abdurrahman ve İznik Yeşil'de elde edilen çözüm benimsenmiştir.



Resim 15. Gürle Köyü Orhan Gazi Camii minaresi.

İç kısımlarına hangi yolla ulaşılırsa ulaşılsın; Erken Osmanlı minarelerinde, kaideden itibaren silindirik bir form arzeden iç çeperde helezonik merdiven yer almaktadır. Kapıdan girildiğinde sağdan itibaren başlayan merdiven, ortalama insan boyuna uygun bir ivme ile yükselmekte ve şerefe kapısı hizasında sona ermektedir.

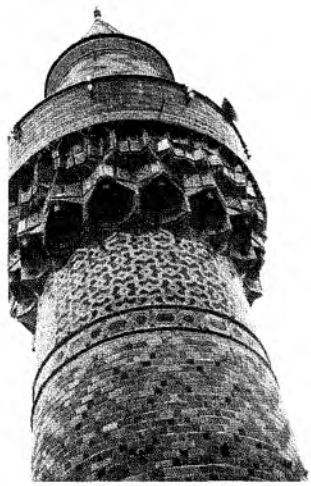
Bu dönemde minarenin merdiven kuruluşunda teknik açıdan çok önemli bir gelişme göze çarpar. Bursa Ulu Cami'nin kuzeybatı minaresiyle başlayan bu gelişme, Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli minaresiyle sonuca ulaşmıştır. Bursa Ulu'nun kuzeybatı minaresinde tek şerefeye; her birisine ayrı kapılardan girilen iki ayrı helezonik merdivenle ulaşılmaktadır. Arkasından, Edirne Eski Cami'ye eklenen iki şerefeli minarede, bu defa şerefe sayısı ikiye çıkarılıp, her şerefeye birbirinden bağımsız birer merdivenle çıkma başarısı sağlanmıştır. Ancak bu minarede bazı teknik aksaklıklar söz konusudur. Hemen akabinde yapılan Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli minaresinde tüm aksaklıklar giderildikten başka; şerefe sayısı üçe çıkarılarak, her şerefe için ayrı merdiven yapılmıştır. Aynı caminin iki şerefeli minaresinde de şerefelere ayrı merdivenlerle çıkılmaktadır. Minarenin içine birden fazla merdiven yerleştirme tarzı Osmanlıların icadı değildir. Osmanlılardan önce, Gurluların Afganistan'da inşa ettikleri Cam Minar'da, her biri bir şerefeye çıkan iki helezonik merdiven vardır.[18] Aynı şekilde Musul Atabeyleri zamanında yaptırılan Erbil Ulu Cami (1190)'nin minaresi çift şerefeli ve iki merdivenlidir.[19] Ama üç şerefelide kaydedilen aşama daha önce hiçbir yerde görülmemiştir. Burada tatbik edilen usûl, sonraları Mimar Sinan tarafından tekrarlanmış; ama bu teknik çözüme bir yenilik getirilmemiş ve Üç Şerefelinin merdiven kuruluşu aşılamamıştır.[20]



Resim 16. İznik Yeşil Camii minaresi

İznik Yeşil, Bursa Ulu Camii, Edirne Eski Camii, Ankara Karaca Bey, İznik Mahmud Çelebi ve Edirne Üç Şerefeli Camii minarelerinin merdivenleri çekirdeklidir. Geriye kalan minarelerde ise çekirdek görülmez. Çekirdeğin genellikle yüksek gövdeli ve birden fazla merdivenli minarelerde tercih edildiği anlaşılıyor. Zaman bakımından XV. yüzyılın ikinci çeyreğinde çekirdekli merdiven kullanımı yoğunlaşmaktadır.

Malzeme kaidede taş ve çoğu zaman taş ve tuğladır. Minarelerin çoğunun kaidesinde taş ve tuğla nöbetleşmesiyle almaşık teknik tatbik edilmiştir. Bu tekniğin Bizans mimarisinden Türk mimarisine XIV. yy.'da geçtiğini biliyoruz. Kaidelerdeki almaşıklığın caminin duvar kuruluşuyla uyum içerisinde olduğu tespit edilmektedir. Almaşık teknik görülen toplam otuz yedi kaidede, genellikle tek sıra taş ve bir ile dört arasında değişen tuğla sıraları dikkati çekiyor. Bazı örneklerde ise, taşların arasına düşey tuğlalar konularak daha gelişmiş bir almaşıklık elde edilmiştir. Öte yandan Bursa Ulu Cami, Edirne Eski Cami ve Edirne Üç Şerefeli Cami gibi yapıların minare kaideleri tamamen taştandır.



Resim 17. İznik Yeşil Camii minaresi.

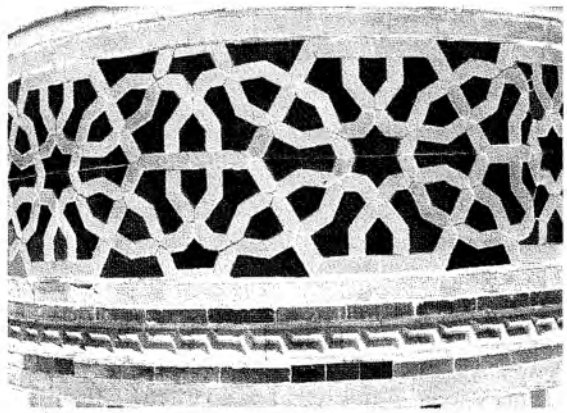
Orijinal pabuca sahip minarelerin 3/4'ünde pabuçlar tuğladan ya-

pılmıştır. Geriye kalanlarda ise taş kullanılmıştır. Bursa Ulu Cami minareleri gibi birkaç örneğin dışında, taş pabuca sahip minarelerde gövde ve kaide de tamamen taş malzemelidir.

Orijinal veya aslına sadık kalınarak onarıldıkları tespit edilebilen minare gövdelerinin 2/3'ünden fazlasında tuğla kullanılmıştır. Bunların büyük bir kısmı aynı zamanda tuğla pabuca sahip örneklerdir.

Bugüne ulaşabilen orijinal şerefelerin hepsi tuğladandır. Ancak Üç Şerefeli Cami minareleri gibi tümüyle taştan inşa olunan yapıların şerefelerinde de taş kullanılmıştır. Aslında şerefe ve peteğin malzemesi gövdenin malzemesine bağlıdır. Tuğla gövdeli minarelerin üst kısımları da tabiatiyle tuğladan yapılmaktadır.

İç kuruluşun malzemesi ise, çoğunlukla almaşık bir tekniğin gereklerine uygundur. Edirne Eski Camii ve Edirne Üç Şerefeli Camii minareleri gibi tamamiyle taştan meydana getirilen minarelerin dışında; geriye kalan minarelerin tümünde merdiven, taş ve tuğla ile almaşık teknikte inşa edilmiştir. Genellikle, her bir basamağın üst döşemesini teşkil ettikten başka; üstteki basamağa da kaide vazifesi gören ince blok taşların aralarına iki veya üç sıra tuğla yerleştirilmektedir. Bazen tuğla sayısının dörde çıktığı, taşlardan birisinin yerini ahşap döşemenin aldığı örnekler de vardır. Erken Dönemde çekirdekli merdiven sayısı azdır. Bunların çapları pek küçük olmadığı için, silindirik çekirdekler ayak gibi örülerek meydana getirilmişlerdir.



Resim 18. İznik Yeşil Camii minaresinden detay

Süslemeye gelince; genelde sade bir yüzey işçiliği gösteren Erken Osmanlı minarelerinde süsleme; pabuç, gövde ve şerefede yoğunlaşmaktadır. Fakat Bursa Ulu Camii kuzeybatı minaresi, Edirne Eski Cami'nin iki şerefeli minaresi, Edirne Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli ve burmalı minarelerinin kaideleri taş ve mermer işçilikleriyle dikkati çekerler. Ayrıca Bursa Koca Nâib ve Bursa Umur Bey minarelerinin kaidelerinin üst taraflarında tuğla işçiliği; Ankara Karaca Bey minaresinin kaidesinde sırlı tuğla süsleme görülür.

Pabuçtaki dekoratif etki yüzeyi kaplayan üçgenler vasıtasıyla sağlanmıştır. Prizmatik Türk üçgenleri, bilhassa taş minarelerde plâstik etkileriyle dekoratif işlev görürler. Bursa minarelerindeki yüzeysel üçgenli pabuçlarda; düz üçgenler mermer levhalarla kaplanarak, tuğla ve mermer arasında renk almaşıklığı sağlanmıştır.

Gövdede, Selçuklularda olduğu gibi plâstik tuğla ve çini-mozayik örgüler yoktur. Buna karşılık, tuğla malzemenin çeşitli konumlarda dizilmesiyle yüzeysel zencirek, zikzak ve çift zencirek kompozisyonları teşkil edilmiştir. Diğer yandan, Selçukluların sırlı süslemeli minare geleneği bazı örneklerde yaşamaya devam etmiştir. Bu açıdan İznik Yeşil Cami minaresi sırlı tuğla, çini ve çini- mozayiklerden müteşekkil zengin süslemeleriyle, Selçuklu geleneğinin Osmanlılardaki en gösterişli temsilcisidir (Res.16,17,18). İznik Yeşil'den başka, Tire Yahşi Bey İmareti (1441)'nin minaresi de sırlı tuğla süslemeleriyle yapıya adını vermiştir. Filibe Hüdâvendigâr ve Ankara Karaca Bey minarelerinde, yukarıdaki minarelerdeki gibi sırlı tuğla işçiliği görülür. Bursa Yeşil Cami'nin kuzeybatı minaresinin orijinal pabuç kalıntısı üzerindeki turkuaz sırlı tuğlalar ile İznik Mahmud Çelebi minaresinin gövdesindeki sırlı tuğla parçaları, bir zamanlar bu minarelerin de sırlı tuğlalarla süslü olduklarını anlatmaktadır. Ayrıca, kaynakların ifadesine göre, Edirne Muradiye Camii (1426) ile Edirne Mezit Bey (Yeşilce) Camii'nin minareleri sırlı malzemeyle dekore edilmişlerdi. Fakat - ne yazık ki - bu iki minareden hiçbir şey günümüze ulaşamamıştır.[21]

Bu minarelerdeki sırlı işçilik üzerinde, Anadolu Selçuklu minarelerinde karşılaştığımız turkuaz, patlıcan moru ve kobalt mavisi gibi renklere ilaveten lâcivert, sarı ve yeşil renkleri görüyoruz.

Anlaşıldığı kadarıyla Erken Osmanlı Dönemi'nde, bu tarz dekorasyona sahip sınırlı sayıdaki minare üzerinde; Anadolu Selçuklu Devri'ndeki çini - mozayik ve sırlı tuğla mozayiğin yerini, klâsik minare tuğlasının sırlanmasından oluşan bir uygulama almıştır. Anadolu Selçuk-

lu minarelerinde ise, klâsik tarzda sırlı tuğla kullanımı pek nadirdir. Buna karşılık, yukarıda saydığımız Erken Osmanlı Dönemi örneklerinin yanısıra; yine Beylikler Devrinde -büyük bir ihtimalle Osmanlılar eliyle- yenilenen Afyon Ulu Camii minaresi, Tokat Garipler Camii minaresi, Afyon Kuyulu Mescit minaresi ve Bergama Selçuk minaresi ile Aydınoğullarının Birgi Ulu Camii (1312-1313) ve Saruhanlıların Manisa Ulu Camii (1376 - 1377) minarelerinde de görüleceği gibi, Selçuklu sonrasında, klâsik şekildeki tuğlanın dış yüzünün sırlanmasından ibaret bir işçilik söz konusudur. Bunlardan hareketle sırlı tuğla süslemenin daha ziyade Beylikler Devrinde ve XIV. yy.dan itibaren kullanılmaya başlandığını kabul etmek yerinde olacaktır.

Denilebilir ki; Erken Osmanlı Devri'nde ve buna paralel olarak Beylikler devrinde, Anadolu Selçuklularının çini-mozayik sırlı tuğla-mozayik süslemeli minare geleneği unutulmamış; az sayıdaki örnek üzerinde de olsa bu gelenek, çini-mozayik ve sırlı tuğla-mozayiğin yerini alan sırlı tuğlalarla devam ettirilmiştir.

Taş kaide ve gövdeye sahip minarelerde renkli taş işçiliği de minare dekorasyonuna katılmıştır. Özellikle Edirne Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli, iki şerefeli ve burmalı minareleri, renkli taş işçiliğinin çarpıcı örnekleridir. XIV. yy.da Memlükler kanalıyla Anadolu'ya tesir eden bu Akdenizli gelenek, daha çok Batı Anadolu beylikleri sahasında görülmektedir.

İslam mimarisinde Asya kökenli ana gruba dayanan Erken Osmanlı minareleri kendi içinde tipolojik bir ayrıma tâbi tutulduğunda, gövde biçimlerine göre; "silindirik", "çokgen" ve "yivli, burmalı, vb." gövdeliler olmak üzere üç gruba ayrılabilmektedir. Bunlar arasında silindirik gövdeliler çoğunluğu oluştururlar.

Sonuç olarak; Erken Osmanlı minareleri, Selçuklu minarelerine nazaran fazla yüksek olmayan kuruluşlardır. Edirne Üç Şerefeli Cami'nin üç ve iki şerefeli minareleri ile Edirne Eski Cami'nin iki şerefeli minaresi yüksekliklerivle istisna teşkil ederler. Buna mukabil, camiyle minare arasındaki organik bağlar, oran ilişkileri, Selçuklu Devrine göre daha uyumlu bir tarzda çözümlenmiştir. Formlar incelmiş ve zarifleşmiştir. Birkaç istisnanın dışında, Anadolu Selçuklu minarelerinin kalın gövdelerini hatırlatan görünümler ortadan kalkmıştır. İçteki merdiven kuruluşunda, Üç Şerefeli Cami'nin üç şerefeli minaresiyle birlikte, bir daha aşılmayacak olan bir merhale gerçekleştirilmiştir. Yine, minarenin konumuyla ilgili arayışlar, Üç Şerefeli Cami'de sonuçlanmıştır. Mekan gelişmesinde bir dönüm noktası kabul edilen Üç Şerefeli, minare mimarisi açısından da büyük önem taşımaktadır. İlk defa bu yapıda minare sayısı dörde çıkmış; bunlardan biri üç, bir diğeri iki şerefeli inşa edilerek anıtsal boyutlara ulaşılmış ve selâtin camiler için minarenin ideal konumu tespit edilmiştir. Üç Şerefeli minarede, âdetâ minare hüneri gösterilmiştir. Bu minare, teknik açıdan Türk minare mimarisinin son aşamasıdır. Artık bundan sonra inşa edilecek olan Süleymaniye, Selimiye, Sultanahmet camileri gibi selâtin eserlerde, minare konusunda Üç Şerefeli örnek alınacaktır. Her şerefeye ayrı merdivenle çıkma denemeleri üç şerefeli minarede kemâle ermiştir. Sonraki yıllarda yapılan minarelerde bu özellik aşılamamış, çeşitli nüanslarla tekrarlanmıştır. Bu nedenle -camiyle olan nispetsizliğine rağmen- üç şerefeli minare, Türk minare mimarisinin doruk noktası olarak kabul edilmelidir. Bu yüzden minareleriyle birlikte Üç Şerefeli Cami, Erken Osmanlı mimarisinin sonunu ve Klâsik Devrin başlangıcını simgelemektedir.

Erken Osmanlı Dönemi minarelerinin malzemesinde bir çeşitlenme hemen kendini belli etmektedir. Kaidede taşın yanısıra tuğla da kullanılarak almaşık teknik ortaya konulmuştur. Aynı teknik, minarenin iç kuruluşunda merdiven basamaklarında da karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan Karahanlılardan beri sürüp gelen tuğla gövde geleneğine bağlı kalınırken; öbür taraftan taş minareler yapılmaya başlanmıştır.

Süslemede Selçukluya göre bir sadeleşme gözlenirken; bazı örneklerde Selçukluların minare süsleme geleneği sırlı tuğlalarla sürdürülmüş; bundan başka, özellikle taş minarelerde ilginç uygulamalara ve renkli taş işçiliğine yer verilmiştir.

---

1 Arapça "nûr" kökünden gelen "minare" kelimesi; yollar üzerinde mesafe ya da güzergâh tayinine yarayan işaretleri, mesafe belirtmek için konulan ve "mîl" râbir edilen direkleri, gemilere yol göstermek için kullanılan fener kulelerini ifade etmektedir. Bkz.: *Lügat-ı Vankulu (Sıhah-ı Cevherî)*, c. I, İstanbul.1217, s. 473; Mütercim Asım, *Kâmûs Tercemesi (Okyanus)*, c. II, İstanbul 1225, s. 278.

2 Bkz.: Diez, E., *Iranische Kunst*, Wien.1944, p.102; CRESWELL, K.A.C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford.1932, p. 39; MARÇAIS, G., *L'Archi-*

tecture Musulmane d'Occident, Paris.1954, p. 17; Kuhnel, E., *Islamic Art and Architecture*, London 1966, p. 33.

3 Diez, E., "Minare", *İslam Ansiklopedisi*, c. VIII, İstanbul.1960, s. 327; Creswel, K.A.C., *Early Muslim Architecture*, II, Oxford 1940, p.263.

4 Bu tarz minareler için bkz.: Schact, J., "Ein Archaischer Minaret-typ in Agypten und Anatolien", *Ars Islamica*, V., 1938, p. 44-54; Schact, J., "The Staircase Minaret", *First International Congress of Turkish Arts (Ankara.19th - 24th October 1959), Communications Presented to the Congress*, T.T.K. Basımevi, Ankara 1961, p. 297; Eyice, S., "Anadolu'da Türk Minareleri", *İslam Ansiklopedisi*, c. VIII, İstanbul 1960, s. 332-333.

5 Bkz.: Diez, E., *Iranische Kunst*, p. 102; Kuban, D., *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul.1965, s. 57; Esin, E., "Türk Minaresinin Orta Asyadaki Öncüleri Hakkında", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, Gabriel Özel Sayısı*, Atatürk Üniversitesi Ed.Fak. Yayını, Ankara 1978, s.104-147.

6 UysalL, A.Osman, "Anadolu Selçuklularından Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeler", *A.Ü.D.T.C.F. Dergisi*, c. XXXIII, S. 1-2, Ankara 1990, s. 505.

7 Karahanlı minareleri için bkz.: Esin, E., a.g.m., s. 104-147. Büyük Selçuklu minareleri konusunda ise şu makaleler fikir verebilir; SMITH, B.M., "The Manars of Isfahan", Athar-e Iran, T.I, Paris 1936, p. 313-358; Godard, A., "Les Minarets d'Isfahan (Notice Epigraphique)", Athar-e Iran, T.I., Paris 1936, p. 361-365; Sourdel-Thomine, J., "Deux Minarets d'Epoque Seljoukide en Afghanistan", *Syria*, T. XXX, Paris 1953, p.108-136.

8 Türk mimarisinde yivli minare konusu Prof.Dr. Selçuk Mülayim tarafından ele alınmıştır. Mülayim, S., Yivli Minare ve Geleneği", *Antalya 2. Selçuklu Eserleri Semineri (26-27 Aralık 1987)*, Antalya 1988, s. 11-25.

9 Anadolu Selçuklu minareleri konusunda en derli toplu çalışma olarak bkz.: Bakırer, Ö., "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri", *Vakıflar Dergisi*, S. IX, V.G.M. Yayınları, Ankara 1971, s. 337-366.

10 Bkz.: Scerrato, U., *Islam*, Paris 1977, p. 65.

11 Bu araştırmanın konusunu teşkil eden Osmanlı mimarisinin "erken devri"nin üst sınırı, bazı araştırmacılar tarafından XVI. Yüzyıl başına kadar uzatılmakta (bkz.: Kuran, A., *The Mosque in Early Ottoman Architecture*, Chicago 1968, p. 224-227); bazıları ise, Edirne Üç Şerefeli Cami (1437-1447)'nin inşa tarihini veya İstanbul'un fethi (1453)'ni Erken Osmanlı Döneminin sonu olarak kabul etmektedirler. Mesela bkz.: Yetkin, S. K., *Türk Mimarisi*, Ankara 1970, s. 171; Demiriz, Y., *Osmanlı Mimarisinde Süsleme, I, Erken Devir (1300-1453)*. İstanbul 1979, s. 9. Bu arada Ekrem Hakkı Ayverdi, diğerlerinden farklı olarak Osmanlı mimarisinin ilk devrini 1402'deki Ankara Savaşı ile sınırlamıştır. Ayverdi, E.H., *İstanbul Mimari Çağının Menşei: Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, İstanbul 1966. Bize göre; plan ve hacim biçimlenişiyle olduğu kadar, minareleriyle de Osmanlı mimarisinde bir dönüm noktası teşkil eden Edirne Üç Şerefeli Cami'nin bitiriliş tarihi (1447), bu dönemin üst sınırı olarak esas alınabilir. Ancak, hem tarihi devirlerle uyum, hem de kavrama kolaylığı sağlamak amacıyla, bu sınırın İstanbul'un fethi (1453)'ne kadar uzatılmasında pratik yararlar vardır.

12 Bursa Ulu Cami H.802/ M.1399-1400 tarihinde Yıldırım Bâyezid tarafından yaptırılmıştır. Kuzeybatı minaresi bu devreye aittir. Buna mukabil kuzeydoğu minaresinin Çelebi Mehmed devrinde eklendiği kabul edilir. Bkz.: Gabriel, A., *Une Capitale Turque: Brousse*, I, Paris 1958, p. 36; Ayverdi, E.H., *İstanbul Mimari Çağının Menşei: Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, s. 416; Kuran, A., *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara 1964, s. 36.

13 Edirne Eski Cami'nin inşası H.816/ M. 1414 tarihinde Çelebi Mehmed zamanında tamamlanmıştır. Harîmin kuzeydoğu köşesinin üstündeki minare ilk inşaya aittir. İki şerefeli minare ise II. Murad devrinde, harîmin kuzeybatı köşesi yakınına yapıdan bağımsız bir şekilde inşa edilmiştir. Bkz.: Ayverdi, E.H., *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri, 806-855 (1403-1451)*, İstanbul.1972, s. 250; Onur, O. *Türk Mimari Vesikalarından Edirne Minareleri*, İstanbul 1974, s. 24.

14 Aslında bu kaideler kare boyurlu bir tabana otururlar. Ancak düşey kenarlarının yüksekliği taban kenarlarından fazla olduğu için kare prizma (küp) meydana getirmezler. Bu nedenle söz konusu kaideleri tanımlarken "dörtgen prizma" tâbirinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

15 Uysal, A.Osman, "Ankara Arslanhâne Camii Üzerine Bazı Tespitler", *VII. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri (30 Nisan - 2 Mayıs 1998)*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya 1998, s. 213.

16 Bursa Ulu Camii minarelerinin inşa tarihleri konusunu ilk tartışanlardan birisi Sedat Çetintaş'tır. Makalemizde kullandığımız cephe rölövesi de aynı yazara aittir. Bkz.: Çetintaş, S., *Türk Mimarî Anıtları: Osmanlı Devri, Bursa'da Murad I. ve Bayezid I. Binaları*, İstanbul 1952, s. 49-51, Lev. 61.

17 Bu meseleyi şu makalemizde inceledik; Uysal, A.Osman, "Zaviyeli Camilerde Minare Problemi", *Türk Etnografya Dergisi*, Sayı:XX, Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara.1997, s.47-63.

18 Cam Minar için bkz.: Maricq, A. - Wiet, G., *Le Minaret de Djam: La Decouverte de la Capitale des Sultans Ghorides (XII - XIII. Siecles)* Paris 1959.

19 Bkz.: Uluçam, A., *Irak'taki Türk Mimarî Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 123-124.

20 Erken Osmanlı minarelerindeki bu başarılardan sonra, silindirik iç kuruluşa birden fazla merdiven inşa etme uygulaması güneydeki Memlük sahasında da görülür. Kahire'deki El Ezher Camii'nin Kayıtbay minaresi (1494) ve El Gûrî minaresi (1500 başları) ile aynı şehirdeki Ezbek El Yusufî minaresi (1495) ve Hayrbak minaresi (1520)'nde çifte merdiven kullanılmıştır. Bkz.: Behrens - Abouseif, Doris, *The Minarets of Cairo*, Cairo 1985, p. 33.

21 Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Uysal, A.Osman, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongresi (Ankara, 22-26 Eylül 1986), Kongreye Sunulan Tebliğler*, T.T.K. Yayını, Ankara 1994, s. 2349-2367.

KLÂSİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ VE MİMAR SİNAN

KLÂSİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ
163
OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİNDE HASSA MİMARLAR OCAĞI'NIN YERİ, ÖRGÜTLENME BİÇİMİ VE FAALİYETLERİ
184
SİNAN
190
SİNAN'IN MESLEK HAYATI HAKKINDA SORULAR VE NOTLAR
202
MİMAR SİNAN'IN ESERLERİNDE MODÜLER SİSTEM VE EBCED HESABI
208
KLÂSİK OSMANLI MİMARİSİNDE AKUSTİK ÇÖZÜMLER
214
TÜRK ZEVKİNİN ÜNLÜLERİ: SER-İ MİMARÎ ÂLEM DAVUT AĞA
221
OSMANLI MİMARİSİNDE ŞEHİR MİMARLARI
227
OSMANLI DEVLETİ'NDE ONARIM ETKİNLİKLERİ, VAKIF KURUMU İLİŞKİSİ (XV.-XVIII. YÜZYILLAR)
236

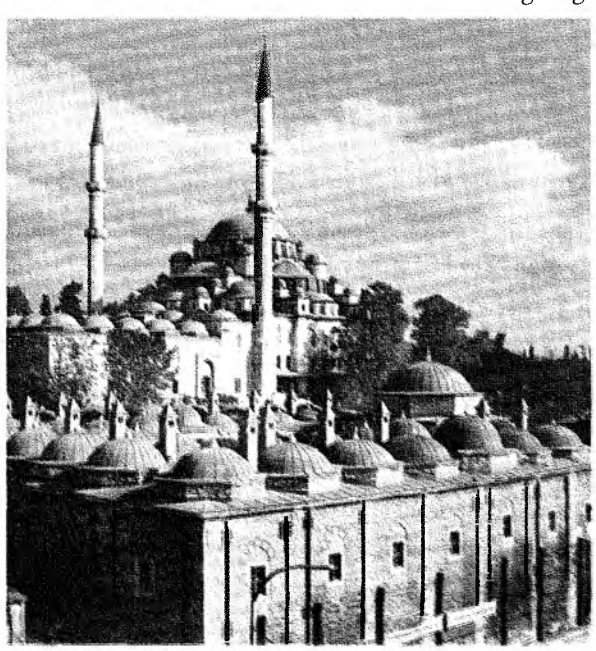
KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ

PROF. DR. ABDÜSSELÂM ULUÇAM
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

1- TANITIM, KAPSAM VE İÇERİK

Osmanlı Devleti'nin Yükselme devrine paralel olarak gelişen kültür ve sanatın altın çağına *Klasik Dönem* denilmektedir. Çoğu araştırıcı ve sanat tarihçilerince İstanbul'un fethi (1453) ile başlayıp Lâle Devri'ne kadar (1718) sürdüğü kabul edilen Klasik Osmanlı Sanatı içinde kuşkusuz mimarinin önemli bir yeri vardır. Çünkü 1920 yılında siyasi ömrünü tamamlayan Osmanlı Devleti'nin özünü yansıtmakta ve kimliğini temsil etmektedir. Üç kıta üzerinde geniş bir coğrafyaya yayılan ve çoğu günümüze ulaşabilen bu anıtsal kültür varlıkları, bazılarının özgün plan ve mimarisi değişse bile "Osmanlı eseri" olarak tanınmaktadırlar.

Ancak abidelerin tasarlanış biçimleri ile oluşumlarında etken olan bazı nedenler günümüze kadar tartışılagelmiştir. Bunun yanısıra, nitelik ve nicelikleri konusunda somut verilere dayalı ayrıntılı araştırma ve incelemeler de henüz tamamlanmış değildir. Buna rağmen yerli-yabancı bilim adamlarınca yapılan araştırma ve yayınlar sayesinde Osmanlı mimarisi, mimarları ve üslûp anlayışları ile ortaya konan eserler istenen seviyede olmasa bile uluslararası düzeyde tanıtılmış, yeni yorumlarla Türk sanatı hak ettiği yeri almaya başlamıştır. XV. yüzyılın ortalarında belirginleşen Klasik Osmanlı Mimarisi, devletin sınırlarının en geniş olduğu XVI. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Klasik dönem, Fatih Sultan Mehmet (1451-1481), Yavuz Sultan Selim (1512-1520), Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566), Sultan I. Ahmet (1603-1617), Sultan IV. Murat (1623-1640) gibi dirayetli padişahların; Sokullu Mehmet Paşa gibi sadrazamlarla devlet yönetiminde etkin diğer görevlilerin, bilginlerin, komutanların ve kadıların liyâkatli kişilerden oluştuğu bir dönemdir. Devletin sınırları Arap Yarımadası ve Ortadoğu'dan Kafkaslara; Kırım, Polonya ve tüm Balkanlar üzerinden Sırbistan'a, Kuzey Afrika kıyılarından Atlas Okyanusu'na kadar uzanmış; devlet ekonomi, sosyal ve kültürel açıdan en zengin noktaya ulaşmıştır. Bu geniş toprakların idaresi için merkeze bağlı sağlam teşkilatlar kurulmuş; içinde yaşayan çok sayıda etnik gruba mensup insana niteliklerine göre görev ve sorumluluk verilmiştir.


Fatih Câmii ve Külliyesi.

Her ne kadar hükümdar mutlak söz sahibi ise de merkezi yönetim genelde adalet ve insan haklarına saygı üzerine kurulmuştur. Bu olumlu materyal sayesinde, Barbaros Hayreddin, Sokullu Mehmet Paşalar, Mimar Sinanlar, kimliği bilinmeyen çini ustaları, hattatlar, nakkaşlar bu dönemde yetişmiş, çok sayıda mimari eser bu zamanda vücûda getirilmiştir. İdare edenle idare edilen arasında ortak bir payda oluşmuş, Yaratıcıyı

hoşnut etmenin kul hakkını gözetmekten geçtiği inancı ve davranışı çoğu kez merkezi idareyi yönlendirmiştir.

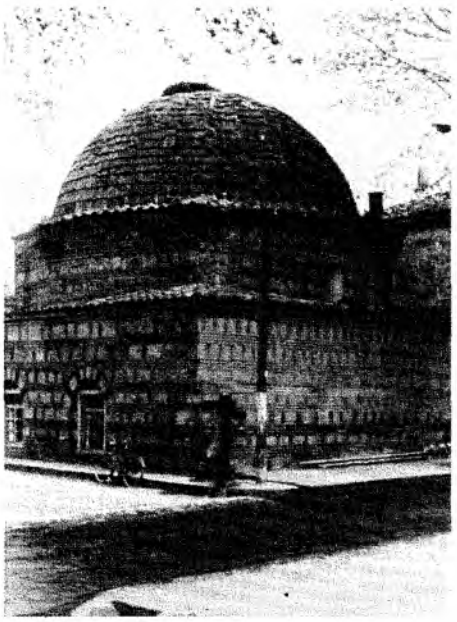
Bini aşkın kültür varlığı ile bunları ortaya koyan mimarlık anlayışını, tasarlayıp uygulayan bunca mimar, usta ve sanatkârı kısa bir çalışma ile dile getirmek elbette bazı sınırlamaları beraberinde getirmiştir. Bu yazıda, Klasik Osmanlı Mimarisi, yapılan çalışmalar ışığında örnekleriyle birlikte kısaca gözden geçirilecektir. Ortamı hazırlayan etkenlerle dönem öncesi mimarlık anlayışı ve Klasik Osmanlı Mimarisinin ana özellikleri üzerinde durulup dönemin mimarlarına değinilecek, mimariyi oluşturan yapı grupları ana başlıklar altında takdim edilmeye çalışılacaktır. Sinan ve eserleri, bu külliyatta ayrı bir konu başlığı altında sunulacağından, burada yalnızca diğer dönem ve yapılarla ilgi kurulurken üzerinde durulacaktır.

2- DÖNEM ÖNCESİ MİMARLIK ANLAYIŞI VE ÖRNEKLERİ

XIII. yüzyılın sonlarında Selçuklunun batı sınırına gelip küçük bir uç beyliği kuran Osmanlı Boyu'nun kısa zamanda yerleşik düzene geçerek Bizans içlerine doğru aktığı görülür. Bu süreçte idari ve sosyal yapılanmanın yanısıra, inanç ve kültür birikiminin ürünleri olan mimari eserleri, Bizans sanatından da yararlanarak yeni bir kimlikle ortaya koymaya başlamıştır.

İznik ve Bursa'nın fethi ile toprakları kadar ufuk ve imkânları da genişleyen Osmanlı Beyliği, Anadolu'daki diğer Türk beylikleri ile Bizans'a karşı kendi varlığını gösterebilmek ve asıl önemlisi yönetimindeki halkın sosyal ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacıyla hızlı bir imar faaliyetine girmiştir.

Dini mimaride Anadolu Selçuklularının son zamanlarında ortaya çıkan üzeri tek kubbeyle örtülü, kare planlı, girişinde son cemaat yeri bulunan mescitleri ile kendi geliştirdiği yan mekânlı cami şemaları tercih edilmiştir.



İznik'teki Hacı Özbek Camii.

1333 tarihli İznik'teki Hacı Özbek Camii, kare planlı, üzeri kubbe örtülü, yapı kütlesi ile günümüze ulaşabilen en eski Osmanlı eseridir. Ancak fonksiyon bakımından bir giriş bölümü niteliği taşıyan son cemaat yeri, batı yönündeki konumu nedeniyle daha çok kiliselerin narteksleri ni hatırlatmaktadır. Duvarlar almaşık sistemle taş ve tuğladan örülmüş, kıble duvarı dışındaki cepheler pencerelerle hareketlendirilmiştir. Beden duvarlarından kubbeye Türk üçgenleri ile geçiş sağlanmıştır. Aynı tarihte, aynı planda yapılan Bilecik ve Gebze'deki Orhan Gazi Cami'lerinde henüz son cemaat yeri yoktur.

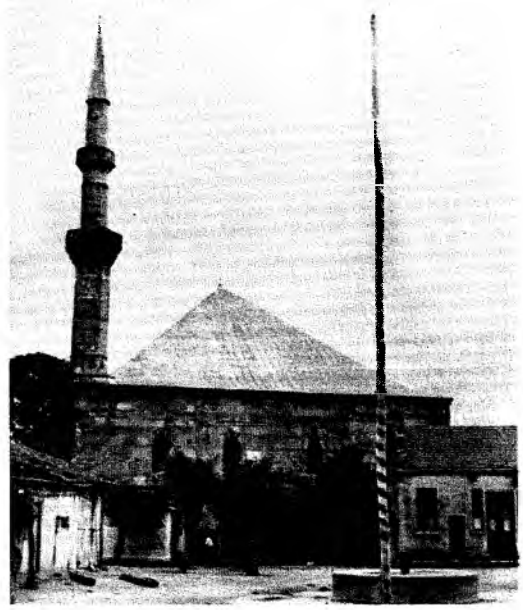
Daha geç bir tarihte yapılan (1378-1392) İznik Yeşil Cami ise tek kubbeli Osmanlı camileri içinde kare mekânı genişleten ilk örnektir. Yapının kuzeyine yerleştirilen iki ayağın taşıdığı tonozlar ile harim mekânı boyuna uzatılarak dikdörtgen bir hacim elde edilmiştir. Yeşil Cami, taçkapı formu düzenindeki girişi ve sırlı tuğla bezeli mimarisiyle Selçuklu geleneğine işaret ederse de, kesme taşla örülmüş düzgün ve dengeli yapısı ile özgünleşmeye başlayan Osmanlı mimarisinin ilk örnekleri arasında yer alır. Edirne Şah Melek Camii (1429) Yeşil Cami planında, Bursa Alaeddin (1326) ve Mudurnu Yıldırım (1382) Cami'leri, girişlerinde son cemaat yeri bulunan tek kubbeli kare mekânlı olarak yapılmışlardır.

Kullanım açısından Osmanlı fütûhât anlayışına en uygun cami mekânı kaynaklarda "ters T planlı", "kanatlı", "taphaneli" ve "zâviyeli tip" adlarıyla geçen yan mekânlı yapılar olmuştur. Bu yapılar mescit işlevini yerine getirirken diğer yandan yerli halkı İslamlaştırmaya yönelik faaliyetlerde bulunan gezgin dervişlerin konaklamaları ile yolcu ve yöredeki muhtaçların doyurulmasını sağlamak amacıyla yapılmışlardır. Çoğu birinci derecede cami ve misafirhane olarak tasarlanırken, bazıları imâret ve zâviye terimleriyle başlı başına aşevi şeklinde yapılmıştır. Ancak bunların uygun bir bölümüne mihrap yerleştirilerek namaz kılma mekânı yine unutulmamıştır. Eksen

üzerinde bulunan bir kapıdan girilen ana kütle, genellikle geniş bir Bursa kemeri ile birbirine bağlanan kubbeli iki kare bölümden oluşmaktadır. Kubbeye geçişler Türk üçgeni ve tromplarla sağlanmıştır. Yan mekânlar harime bir kapı veya kemerle bağlanmıştır. Başlangıçta birer adet olan yan mekânların sayısı daha sonraki uygulamalarda artmış, ancak yükseklikleri ana kütlenin yarı seviyesinde tutulmuştur. Üstleri genelde duvarlara yaslanan kemerlerle genişletilmiş kubbe veya tonozla örtülmüştür.

Yan mekânlı camilerde duvarlar almaşık sistemde taş ve tuğla ile örülmüş, cepheler genelde iki katlı pencerelerle donatılmıştır. Duvarlardan örtüye geçişte kirpi veya silme saçaklara; kubbe kasnaklarında pencerelere yer verilmiştir. Tekrar vurgulamak gerekirse, bu plan şeması fütûhât dönemi Osmanlı sanatı içinde doğmuş ve gelişmiştir.

İznik Orhan Gazi İmâreti veya Camii (1325) yan mekânlı yapıların ilk örneği olarak bilinir. Bunu Bilecik Orhan, İznik Nilüfer Hatun (1388) imâretleri izlemiştir. Nilüfer Hatun imâreti salt sosyal hizmet amacıyla tasarlanmış önemli yapılardan birisidir. Bursa Çekirge'deki I. Murat Hüdâvendigâr Camii (1366-1385) ise kubbeli ana mekânla bütünleşen dört eyvanlı, iki katlı medrese tipi plan şeması ve dıştan saray mimarisini çağrıştıran cephe süslemeleriyle bu gruptaki başka benzeri olmayan özellikler taşımaktadır.


Dimetoka'da Çelebi Sultan Mehmed Camii.

Bursa'nın önemli külliyeleri arasından yükselen Yıldırım (1400), Yeşil (1414-1417) ve Muradiye (1425-1426) Cami'leri, yan mekânlı plan şemasında Osmanlı mimarisini anıtsal boyutlara taşımışlardır. Yıldırım Camii kesme taş malzemeli tutarlı ve kaliteli işçiliği ve anıtsal son cemaat yeri; mimar Hacı İvaz Paşa'nın eseri olan Yeşil Cami de benzer mimari ve renkli sır tekniğindeki çinili süslemeleriyle dikkati çekerler.

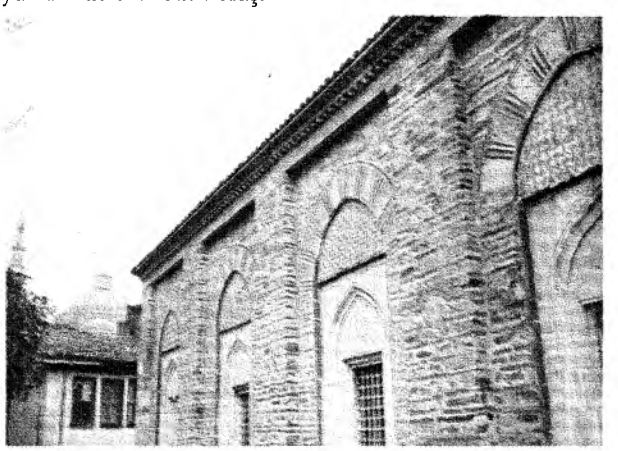
Kuruluş dönemindeki Osmanlı cami mimarisi bu iki plan grubuyla yetinmemiş, daha önce Anadolu ve diğer İslam ülkelerinde kullanılan çok ayaklı yapıları, mekân bakımından geliştirerek eşit çaplı kubbelerle yeni bir görünüşe kavuşturmuştur. Bursa Şehadet (1366), Filibe Hüdavendigâr (1364), Bergama Ulu (1398) Cami'lerinde kubbeler harim mekânını düşey doğrultuda yükselterek mimari gelişimi bir adım daha öne çıkarmıştır. 1399-1400 yıllarında Yıldırım Bayezit tarafından yaptırılan Bursa Ulu Camii, üzerini örten 20 kubbesi ile bu grubun öncüsü ve en anıtsal temsilcisidir. Farklı biçim ve boyutlarda Dimetoka Çelebi Mehmet ve Edirne Eski (1415) Cami'lerinde de çok kubbeli cami planı uygulanarak klasik döneme değişik bir şema daha eklenmiştir.

Klasik Osmanlı mimarisine zemin hazırlayan asıl gelişme Sultan II. Murat döneminde gerçekleşmiştir. Ankara Savaşı'ndan sonra yalnız Anadolu'nun değil, tüm Türk ve İslam ülkelerinin tek bayrak altında birleşmesi gerektiğine inanan II. Murat, büyük devlet olma idealini her alanda uygulamaya koymuştur. Mimaride, babası Çelebi Mehmet'in ölümü üzerine yarım kalan Yeşil Külliye'yi tamamlamakla işe başlamış, Bursa ve Edirne'de çok sayıda eser yaptırarak bayındırlık faaliyetlerini başkente yaraşır bir biçimde sürdürmüştür.

Edirne'de yaptırdığı Üç Şerefeli Cami (1437-1447), Klasik Osmanlı mimarisinin ilk habercisidir. Temeli Artukluların mihrap önü kubbeli yatık (enine) dikdörtgen planlı camileri ile Manisa Ulu Camii'ne kadar uzanan Üç Şerefeli Cami'de, ana kütleyi örten kubbe yanlara doğru daha küçük ikişer kubbeyle genişletilerek merkezi plan şemasına doğru yeni bir adım atılmıştır. Merkezî kubbe ikisi bağımsız olan altı ayak üzerine oturtulmuştur. Diğer taraftan harimle bütünleşen revaklı iç avlu, birisi üç şerefeli dört minare gibi bu tarihe kadarki Osmanlı mimarisinde görülmeyen ilklere imza atılmıştır. Daha önce Tire'de yapılan İmâret Camii'nde (1441) mihrap önünü

örten ve kubbeyle bütünleşen yarım kubbe ise, merkezî plan şemasını hazırlarken, Osmanlı mimarisinin yalnız Ayasofya'yı örnek almadığını, kendi denemeleriyle de bir arayış içinde olduğunu göstermektedir.

Erken dönem Osmanlı mimarisinde kuşkusuz camilerin dışında diğer yapılar üzerinde de durulmuştur. Selçuklu geleneğini sürdüren Bursa Lala Şahin (1339) ve Gümüş Hacı Halil Paşa (1413-1415) medreseleri gibi kubbeli yapıların yanısıra, Çekirge Hüdavendigâr Camii'nin ikinci katında düzenlenen eyvanlı türdeki nadir örnekler de mevcuttur. Yıldırım Bayezit'ten itibaren bir avlu etrafında sıralanmış kubbeli revak ve tonoz örtülü öğrenci odaları ile kubbeli büyük bir dershaneden oluşan dönüşüm aşamasının medrese tipi gelişmeye başlamıştır. Bursa Yıldırım (1400), Bursa Yeşil (1424) Medreseleri ile Yıldırım Bayezit Darüşşifası (1400) bu bağlamdaki mimari eserlerdir.


Bursa Yeşil Medrese.

Mezar anıtları yönünden Osmanlı mimarisinde Selçuklulardan farklı bir uygulama görülür. Selçuklu kümbetlerindeki cenazelik (kripta) kalkmış, kare veya sekizgen gövdeli türbeler tercih edilerek üstleri kubbe ile örtülmüştür. Kesme taş ya da taş-tuğla örgülü cepheler iki sıra pencerelerle hafifletilmiş, çoğunun kapısına bir giriş mekânı eklenmiştir. Bursa'daki Çelebi Mehmet Türbesi başta olmak üzere, sultan ve hanedana ait bir çok anıtsal türbe yapılmıştır.

Bursa'daki Emirhan, Bursa ve Edirne Bedestenleri ile hamamlar, Osmanlı şehirciliğini zenginleştiren ve ticari hayatla sosyal aktiviteyi arttıran diğer mimari eserlerdir.

3- KLASİK OSMANLI MİMARİSİNİN ANA ÖZELLİKLERİ

3.1- Plan ve Mekân Anlayışı

Klasik Osmanlı mimarisi kuşkusuz evrensel boyutta özgün bir sanat olayıdır. Osmanlı mimarları, farklı coğrafyalardaki kültür varlıklarının ötesinde, kendi birikimlerini de aşarak yeni bir üslûp ortaya koymuşlardır. Anıtsal boyuttaki mimari eserler çoğaldıkça kentlerin yapısı ve görünümü de değişmiş, XV. yüzyıla kadar farklı kimlikteki yerleşim birimleri, artık birer "Osmanlı şehri" haline gelmiştir. Bu dönemde özgün kent planlaması yerine, mahalle dokusu, külliye veya diğer mimari anıtlara göre şekillendirilmiştir.

Klasik dönem Osmanlı eserlerinde, meydan ve caddelere açılan anıtsal boyutta cepheler yoktur. Çok uzaktan dikkati çektikleri halde, mahalle içinde görkemleri bir avlu duvarıyla gizlenmiştir.

Klasik mimari tasarımda, boyut, oran ve üslûp farklılıkları olsa da erken Osmanlı döneminde şekillenen medrese, hamam, han, bedesten gibi sosyal yapıların şemalarına bağlı kalınmıştır. Ancak camilerde serbestçe değişiklik yapılabilmiştir. Mimar Sinan'ın aynı plan grubundaki camilerinde bile yeni bir unsur veya ayrıntıda bir değişiklik görülür. Ancak klasik mimari yapılarda homojenlik ve bütünü içinde daima bir üslûp birliği mevcuttur.

Dini mimaride harim mekânını yatay doğrultuda genişletmekten çok düşey doğrultuda bir bütün olarak ele alma çabası hakimdir. Büyük programlı yapılarda kubbe ortada kare, altı veya sekizgen ayak ve kemerler üzerine oturtulmuştur. Kalan kısımlar kubbeye bağlı yarım ve çeyrek kubbelerle küçük köşe kubbelerinden oluşan bir örtü sistemiyle kapatılarak merkezî plan şeması geliştirilmiştir. Bu örtü biçimi İslam sanatında yaygın olarak yalnız Osmanlı mimarisinde kullanılmıştır.

Klasik dönemde, camilerde ayak ve kemerler üzerine oturan kubbeli orta mekân, geometrik tasarımda yapının bir modülünü oluşturur. Merkezî plan şemasında, dış mimaride kubbe aleminde noktalanan kademeli ve piramidal bir kurgu izlenirken, iç mimaride huzur veren sınırsız bir mekân etkisi sağlanmıştır.

Klasik mimaride alt yapı düz, örtü sistemi eğri hatlardan oluşmaktadır. Ancak Batılılaşma döneminde yapı

elemanlarında eğrilme ve dalgalanmalar oluşmuştur. Örtüde en çok kubbe kullanıldığından, Osmanlı mimarisi "kubbe mimarisi" ile özdeşleşmiştir.

Osmanlı mimarisi, gelişiminin son noktasına Mimar Sinan eliyle ulaşmış, Sinan sonrasında Batı etkileri dışında klasik üslûpta hiç bir ileri deneme gerçekleştirilememiştir.

3.2- Malzeme ve Teknik

Coğrafyasında taş, mermer, tuğla toprağı, ahşap gibi her türlü mimari malzemenin bol miktarda bulunduğu Osmanlı ülkesinde mimarlar çoğunlukla taşı tercih etmiştir. Osmanlı mimarisinin klasik malzemesi taş denilebilir. Ancak diğer malzemeler de yerine göre belirli ölçülerde kullanılmıştır. Cami ve türbelerde kesme taş, medrese, imâret ve ticari yapıların duvar örgüsünde taş ve tuğla birlikte yer almıştır. Bir başka genelleme ile yapıların beden duvarları taş, kemerler ve örtü sistemleri tuğla ile örülmüştür. Dış örtü, Osmanlı eserlerinin simgesi durumundaki kurşunla kaplanmıştır.

Kadırga'da Sokollu Mehmed Paşa Camii ve Külliyesi.

Duvar örgüsünde, blok kesme taşlar birbirine demir kenetle tutturulmuş, aralarına kurşun dökülerek kenetler sağlamlaştırılmıştır. Moloz ve tuğla örgülerde Horasan harcı kullanılmıştır. İç mimaride tuğladan oluşan kemerlerle örtü sistemi beyaz kireç harcı ile sıvanmıştır.

Mimari elemanlardan taçkapı, kapı ve pencere söveleri ile kemerleri, mihraplar taştan yapılmış veya mermerle kaplanmıştır. Minberler, korkuluk şebekeleri, şadırvan ile sütunlarda değişik cins ve kalitede mermer kullanılmıştır. Kapı-pencere çerçeveleri ile kanat veya kepenkleri, mahfil ve kürsüler ahşap malzemeden yapılmıştır. Konut mimarisinde ise ahşap malzeme çoğunluktadır.

3.3- Cephe Düzenleri ve Mimari Elemanlar

Klasik Osmanlı mimarisinde cepheler, yapıların işlev ve niteliklerine göre farklı biçimlerde ele alınmıştır. Özellikle camilerde cepheler, merkezî plan şeması ve örtü sistemine bağlı olarak yatay ve düşey akslarda, farklı kademelerde örülen duvarlarla oluşturulmuştur.

Geleneksel yapıların örtüye kadar yükselen yalın cepheleri, klasik dönemin çoğu camilerinde kuzey cephede son cemaat yeri, doğu ve batı cephelerde revaklı galerilerle kesilerek bölünmüştür. Örtü sisteminin ayak ve kemerlere oturtulması duvarlarda çok sayıda pencere açılmasını sağlamıştır. Genellikle alt sıra pencereler düz atkı taşlı sağır kemerli; üst sıralar sivri kemerli alçı şebekeli ve vitraylı olarak düzenlenmiştir. Ana kütle ve iç avluya geçilen taçkapılar, mimari form ve malzemeleri ile cephelerin en gösterişli elemanlarıdır.

Klasik dönem Osmanlı mimarisinde kütlelerde sivri kemer, örtülerde yuvarlak kemer tercih edilmiştir.

3.4- Mimari Süsleme

Yapıların işlevlerine göre değişmesine rağmen mimaride süsleme, dengeli ve ölçülü bir programla ağırbaşlı mimariyi gölgelemeyecek şekilde ele alınmıştır. Dış cephelerle, minarelerde duvar örgüsünde kullanılan taş-tuğla veya iki renkli taşın oluşturduğu doğal süslemenin yanısıra, kemer ve açıklıkların sövelerinde süslemeye yönelik yine renkli taş ve mermer malzeme kullanılmıştır. Taçkapı, mihrap ve mihrabiye kavsaralarında, minare şerefe altlıklarında ve bazı yapıların tromp veya pandantif geçişlerinde mukarnaslara yer verilmiştir. Sütunlarda mukarnaslı veya eşkenar dörtgen motifli başlıklar kullanılmış, minber ve kürsüler bitki veya geometrik motiflerden oluşan örneklerle donatılmıştır.

Cami ve türbelerin iç mimarisinde dönem ve önemine göre, zeminden çoğu birinci sıra pencere hizasına kadar duvarlar, mihrap ve pencere alınlıkları çinilerle; iç avlu revakları dahil örtü sistemi tedrîcen veya tamamen kalemişi örneklerle süslenmiştir. Pencere alınlıklarının yanısıra, kubbelere de Kur'an ayetleri içeren dekoratif özellikte yazılar yazılmıştır. Klasik dönem çinilerinin çoğu sıraltı tekniğinde İznik'te yapılmış, Sinan dönemi ya-

pıları parlak mercan kırmızısı çinilerle süslenmiştir. Cephelerdeki üst sıralarla örtüdeki pencerelerde alçı şebekelerle tutturulmuş değişik kompozisyonlarda renkli camlar (vitray) yerleştirilmiştir.

Diğer yapılar da önemine göre aynı veya benzer malzeme ve üslûpla tezyin edilmiştir.

4- KLASİK DÖNEM MİMARLARİ

Osmanlı ülkesinde yapılan bunca mimari esere karşılık, bunları yapan mimarların kimlikleri ile yetişme tarzları hakkındaki bilgiler bazen yetersiz kalmaktadır. Selçuklu çağından beri Ahilik ve Lonca adlarıyla meslek örgütlerinin bulunduğu, her meslek grubunun belirli kurallar doğrultusunda davranmakla yükümlü olduğu, sanatkârların usta- çırak ilişkisi içinde yetiştiği bilinmektedir. Osmanlı saray teşkilâtında da *Hassa Mimarlar Ocağı* adıyla merkezi yönetim tarafından güçlü bir örgüt kurulmuştur. Ülkenin tüm bayındırlık hizmetleri bu örgütün yetki ve sorumluluğuna verilmiş, mimarlar da bu ocaktan yetişmiştir. Kent planlamaları ile külliye ve ünitelerinin burada tasarlandığı, ancak uygulamaların tamamını baş mimar eliyle değil, çoğu merkezden gönderilen kalfaların sorumluluğunda yerel mimarlar tarafından gerçekleştirildiği sanılmaktadır.

Fatih Külliyesi.

Ancak bu örgütün ne zaman kurulduğu, geometri, hesap, fizik, statik, tasarım gibi mühendislik ve mimarlık kavramlarının nasıl çözümlendiği ayrıntılı biçimde bilinmemektedir. "Meslek sırrı" olarak bazı bilgilerin gizli tutulduğu, anıtların plan ve maketlerinin işi bitince yok edildiği, alçakgönüllülükten dolayı çoğu eserlere imza atılmadığı da başka gerçeklerdir.

Mimar Sinan'ın Hassa baş mimarlığı görevine *Acem Alisi*'nin ölümü üzerine getirildiği tezkerelerde belirtilmektedir. Bundan önceki mimarlardan *Sinaneddin Yusuf*'un, *Mimar Hayreddin* veya *Yakup Şah*'ın nasıl yetiştikleri bilinmemektedir. *Mimar Sinan* ve yanında çalışan diğer sanatkârlar hakkındaki kaynakların başında tezkereler ve vakfiyeler gelmektedir. Sinan'dan sonra *Mimar Davut Ağa* (1593- 1599), *Dalgıç Ahmet Çavuş* (1599- 1606), *Sedefkâr Mehmet Ağa* (1606- 1620), *Koca Kasım Ağa* (1620-1660), *Mustafa Ağa* (1660) Hassa Mimarlar Ocağının başına geçerek meydana getirdikleri anıtsal yapılarla Sinan üslûbu olarak bilinen klasik Osmanlı mimari geleneğini sürdürmüşlerdir.

5- MİMARİYİ OLUŞTURAN YAPI GRUPLARI VE ÖRNEKLERİ

5.1- Külliyeler

Farklı işlevleri bulunan yapı gruplarından oluşan külliyelerin Türk şehirciliğinde önemli bir yeri vardır. Osmanlı topraklarına katılan yerleşim birimleri külliyelerle canlandırılmış, şehrin fiziksel ve sosyal yapısına yeni bir boyut kazandırılmıştır. Selçuklu döneminde cami-medrese-türbe üçgeni içinde sınırlı kalan kompleks yapılar, Orhan Gazi'nin 1326'da yaptırdığı cami, imâret (aşevi), medrese, han ve hamamdan oluşan külliye, değişik işlevli ünitelerle sosyal açıdan daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Vakıf sistemi ile kurulan ve işletilen külliyeler, "imâret" kavramı içinde geliştirilen bir hayır kurumu olarak XX. yüzyıl başlarına kadar yaşatılmıştır. Bakım ve giderleri de yine kendi bünyelerindeki han, hamam, çarşı, bedesten gibi yapılardan elde edilen gelirlerle karşılanmıştır.

Yerleşim birimlerinin panoramik bakımdan en göz alıcı noktalarına yerleştiren ve mahalle dokusu içinde nitelikli ve seçkin kimlikleri ile belirgin bir görünüş sergileyen bu yapılar topluluğu asıl kimliğini Osmanlı Klasik Dönemi'nde kazanmıştır.

Başlangıçta, Bursa külliyelerinde olduğu gibi mahallenin farklı kesimlerine dağılan yapıların İstanbul'daki Fatih Külliyesi'nden itibaren bir araya toplandığı görülür. Külliyelerin etrafı yüksek duvarlarla sınırlandırıl-

mış, ancak avlu içindeki yapılar, açılan pencereler sayesinde dışarıdan görünebilir hale getirilmiştir.

Klasik dönemde külliyelerin ana yapısını genelde camiler oluşturur. Mekân ve mimari eleman açısından en çok camilere özen gösterilmiştir. Büyük programlı camilerin revaklı bir iç avlusu; iç avlusu olmayan camilerde son cemaat yeri revakı bulunur. İç avluya ve harime çoğu taçkapı formunda kapılarla giriş sağlanmıştır. Camilerin anıtsallığını arttıran birden çok minare ve minarelerdeki birden çok şerefe, genellikle sultanlara ait yapılarda görülmektedir. Ortası şadırvanlı avlunun etrafına medrese hücreleri sıralanmıştır.

Dış avluda veya çevresinde medrese, dârüşşifâ, imâret, taphane, sıbyan mektebi, arasta, çarşı, meşruta, çeşme, ve sebil yer alır. Camilerin etrafında bir yeşil alan oluşturularak diğer yapı ve yerleşim dokusundan tecrit edilmiştir. Caminin kıble duvarı önünde çoğunlukla vâkıfın kendisi ve yakınlarının türbesinin bulunduğu hazireler bulunmaktadır. Tuvalet ihtiyacını karşılayan helalar külliyenin camiden uzak bir köşesine yerleştirilmiştir. Gelen yolcuların barındığı kervansaraylar ve ahırlar külliye sakinlerini rahatsız etmeyecek bir alana, hamamlar ise külliye yapılarından daha uzak bir yerde yapılmıştır.

Afyon'da Gedik Ahmed Paşa Camii.

İlk örnekleri XVI. yüzyılda Sinan Paşa, Gazanfer Ağa külliyelerinde görülen *medrese merkezli külliyeler* XVII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. İstanbul topografyasında yer daralmış, cami ve sosyal yapılar doyum noktasına ulaşmıştır. Bunun yanısıra ülke, gittikçe zorlaşan bir ekonomik darboğaza girmiştir. *Menzil külliyeleri* olarak bilinen hac ve kervanyolu üzerindeki *Lüleburgaz* (1569), *Payas* (1575), *Havsa Sokullu* (1576), *Ilgın Lala Mustafa Paşa* (1577) *külliyeleri* gibi bazı yapılarda camilerin hacmi küçülmüş, bunun yerine revaklı geniş avlulu mekânlarla büyük ölçekli kervansaray ve çarşılar önem kazanmıştır. *Mevlâna*, *Eyüp Sultan* gibi din büyüklerine ait külliyelerde ise türbeler birinci derecede ele alınmış, etrafındaki yapılar daha sonraki dönemlerde gelişmiştir.

Fetihten sonra İstanbul'un kısa zamanda bir Osmanlı şehri haline gelmesi amacıyla yapılan bayındırlık faaliyetlerine padişahla birlikte vezirler de katılmış, her biri birer imâretle bu yarışta yerlerini almışlardır. 1462'de tamamlanan *Mahmut Paşa Külliyesi*, cami, medrese, sıbyan mektebi, imâret ve türbeden oluşuyordu. Ancak zamanla cami dışındaki yapıların çoğu yıkılmış, günümüze türbe ve medresenin yalnız kubbeli dershanesi ulaşabilmiştir.

Mahmut Paşa Camii, kuruluş dönemindeki örneklere göre daha geliştirilmiş bir yan mekânlı cami planında ele alınmıştır. Beş kubbeli son cemaat revakının ortasından bir taçkapıyla girilen harim mekânı, ince bir koridorla yan mekânlara bağlanmıştır. Taphane olarak kullanılan yan mekânlarda ocak ve dolap nişleri mevcuttur. Duvarlar tuğla kasalar içine alınmış kesme taşla örülmüş, kubbelere Türk üçgeni ve pandantiflerle geçilmiştir. Harimin kuzeybatı köşesinden yükselen klasik minaresi ile Mahmut Paşa Camii, tüm semte adını veren görkemli bir mimari panorama sergilemektedir. Hazirede yer alan *Mahmut Paşa*'nın *Türbesi* de sekizgen gövdesi ve yarı yükseklikten itibaren gövdeyi süsleyen yıldız motifli mozaik çinileri ile gösterişli bir yapıya sahiptir.

1472 tarihli *Aksaray Murat Paşa Külliyesi*, yine aynı plan ve mimari anlayışla şekillendirilmiştir. Ancak kütle tasarımı Mahmut Paşa Camii'ne göre daha sadedir. İlk dönem Bursa yapıları gibi beş gözlü son cemaat yeri, iki kubbeli harim mekânı ve ikişer odalı taphaneden oluşmuştur. Külliye'nin medresesi 1478'de tamamlanmış, ancak diğer yapılarla birlikte zamanla yıkılmıştır.

Camisi yan mekânlı plan şemasına göre tasarlanmış külliyelerin İstanbul dışında da temsilcileri vardır. *İnegöl İshak Paşa Külliyesi* (1467-1482) cami, medrese ve türbesi ile bugünkü İnegöl'ün merkezini oluşturmuştur. Cami, beş kubbeli son cemaat yeri, boyuna dikdörtgen planlı harim ve iki yan mekândan meydana gelmektedir. Kemerlerle genişletilmiş küçük kubbeli yan mekânlar

eyvan şeklinde harimle bütünleşmiştir. Cami beden duvarlarından daha yüksek tutulan son cemaat yeri zengin tuğla süslemeleri ile dikkat çeker. İnşaatta taş ve tuğla kullanılmış, örtü sistemine kirpi saçaklı kornişlerle geçilmiştir. Cami, plan ve mimari açıdan İznik yapılarını hatırlatır.

Şadırvanla avlunun kuzeyine kurulan ve U biçiminde avluya açılan *İshak Paşa Medresesi* (1482) ortada kubbeli büyük bir dershane ile simetrik olarak dizilmiş 12 talebe hücresinden oluşmaktadır. Öndeki revaklar tonoz, hücreler kubbeyle örtülmüştür. Cami ile aynı mimari özellikleri paylaşır. *İshak Paşa*'nın *Türbesi* klasik mimaride daha az kullanılan altıgen plan şeması üzerine kurulmuştur.

Afyon'daki *Gedik Ahmet Paşa Külliyesi* (1472) de Osmanlının kentleşme sürecine ivme kazandıran önemli yapılar topluluğundan birisidir. Burada, yan mekânlı cami şeması uygulanmışsa da planda bir çözülme, mekân anlayışında bir değişim sözkonusudur. Yanlardaki üçerli taphane grubunun orta bölümü eyvan şeklinde dışa açılarak işlevsel boyutu tam olarak anlaşılamayan iki mekân oluşturulmuştur. Ayrıca mihrap önündeki kubbenin iki yanı tonozlarla genişletilerek, klasik taphaneli cami hariminde enine uzanan yeni bir mekân elde edilmiştir. Kuzeydoğu köşesinden yükselen gövdesi burmalı minaresi, mermer sütunlara yaslanan anıtsal boyuttaki son cemaat yeri, düzgün kesme taş örgülü mimari kütlesi, süslemeli mermer ve ahşap elemanları ile Gedik Ahmet Paşa Camii Afyon'un simgesi, Fatih dönemi klasik Osmanlı mimarisi'nin de önemli bir temsilcisi durumundadır.

II. Bayezid Külliyesi-Edirne

Üsküdar Rum Mehmet Paşa Külliyesi'nde (1472) yan mekânlı cami, klasikleşen şemadan farklı bir yorumla ele alınmıştır. Yanlardaki ocaklı taphanelerin yanısıra, iki kubbeli harim mekânı yerine, mihrap önüne bir yarım kubbe yerleştirilerek merkezî plan şemasında yeni bir deneme gerçekleştirilmiştir. Külliyenin diğer yapıları yıkılmıştır.

İstanbul Davut Paşa Külliyesi'nde (1485) taphaneli caminin harimi, mihrabı beşgen şeklinde cepheden dışa taşırılmış tek kubbeli, blok halinde yükselen küp bir yapıya dönüşmüştür. Yan mekânlardan ikisi eyvan biçiminde dışa açılmış, diğerleri kapalı taphane odası olarak kullanılmıştır. Kesme taşla inşa edilen caminin önünde *Davut Paşa*'nın sekizgen *Türbesi* (1499) ile sokağın karşısında harap halde medrese, hamam ve çeşme yer almaktadır.

Çemberlitaş Atik Ali Paşa Külliyesi'ndeki (1496-1497) camide ise yan mekânlı cami şeması gelenekselleşen bir görünüş dışında ortadan kalkarak, merkezî planlı bir harim şekline dönüşmüştür. Rum Mehmet Paşa Camii'ndeki kubbe-yarım kubbe birleşmesine burada yanlardaki küçük kubbeler de eklenerek Sinan'ın üç yarım kubbeli cami şemasına doğru bir adım atılmıştır. Beş gözlü son cemaat yeri dahil tüm örtü sisteminde mukarnas süslemeli pandantifler kullanılmıştır. Kesme taşla yapılan caminin minaresi kuzeybatı köşesinde yer almaktadır.

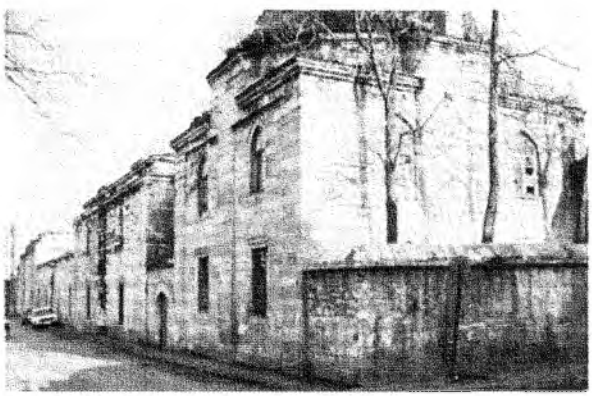
Külliyeye ait imâret, medrese ve sıbyan mektebi, yol genişletmesi sebebiyle kısmen yıkılmıştır. Heziredeki altıgen türbe ile çeşme sonradan yapılmıştır.

İstanbul topografyasında Osmanlı başkentine yaraşır bir üslûpla ele alınan *Fatih Külliyesi* (1463-1470) Mimar Sinaneddin Yusuf'un eseridir. Külliye bu tarihe kadarki Türk ve Osmanlı mimarisinin en kapsamlı ve en büyük ilk yapılar topluluğu, aynı zamanda Fatih'in idealindeki yeni İstanbul şehrinin çekirdeğini oluşturmuştur. Geniş bir avlunun merkezinde, cami etrafında simetrik olarak dizilmiş karşılıklı sekizer (semaniye) medrese, hastahane, imâret, kervansaray, hamam, sıbyan mektebi, kütüphane ve önünde *Fatih* ile hanımı *Gülbahar Hatun*'un *türbeleri* yer almıştır. 1765 depreminde kısmen yıkılan Fatih Camii bugünkü şekliyle yeniden yapılmıştır. Kendi büyüklüğünde bir iç avlu ile bütünleşen Eski Fatih Camii, mihrap yönünde ortadaki kubbeye bitişen bir yarım kubbe ve yanlarda üçer küçük kubbe ile örtülerek, merkezî plan şemasına yeni bir boyut kazandırılmıştır. Onarımda ilk

kubbenin yerine 20 m. çapında bir kubbe yapılarak etrafına dört yarım kubbe eklenmiş, yan duvarlar iki metre içeriye alınmıştır. Avlu ile harim arasında yükselen minareler ikişer şerefeli olarak yeniden yapılmıştır.

Dengeli ve uyumlu bir tasarım gösteren revakları, kesme taşla örülmüş iki sıra pencereli duvarları, zengin mukarnas dolgulu mermer taçkapıları ile iç avlu, Edirne Üç Şerefeli Camii'ne göre daha olgun ve gelişmiş bir mimari sergiler. Alınlıklar mermer üzerine yazılmış kitabeler ve kısmen çinilerle süslenmiştir.

Osmanlı mimarisinde ilk kez cami avlusuyla bütünleşen medreselerin her birinde bir dershane, 19'ar oda ve koridorlar mevcuttur. Fatih medreseleri, ülkenin en seçkin yüksek öğretim kurumları olarak hizmet vermiş, içlerinden pek çok ilim adamı yetişmiştir. Külliyenin diğer üniteleri kısmen günümüze ulaşabilmiş, türbeler batılılaşma dönemi mimari üslûbuyla yenilenmiştir.



Şehzade Mehmet Külliyesi - Mektep ve imaret.

İstanbul'daki imar faaliyetlerinin yanısıra II. başkent Edirne ile şehzadeler yurdu Amasya da ihmal edilmemiş, Sultan II. Bayezit'in yaptırdığı külliyelerle şehirlere yeni bir çehre kazandırılmıştır. Mimar Hayreddin'in tasarladığı *Edirne Sultan II. Bayezit Külliyesi* (1484-1488), Tunca Nehri kenarında yükselen cami, medrese, bimarhane (şifahane) ve imâret yapılarıyla XV. yüzyılın en büyük eserleri arasında yer almıştır. Fatih döneminde başlayan geometrik yerleşim düzeni bu külliyede de kendini göstermiş, büyük avlunun ortasına cami, doğusuna imâret ve ambarlar; batısına bimarhane ve medrese yerleştirilmiştir. Anıtsal bir taçkapıyla girilen ortak avludan başka her ünitenin kendine özgü avlusu bulunmaktadır.

Yan mekânlı camiler gibi tasarlanmasına rağmen, caminin harim bölümü bir kare kütle ile yetinilmiş, taphaneler ise bu kütleye tamamen kapalı tutulmuştur. Üzerini örten 21 m. çapındaki kubbe, kübik blok halinde yükselen duvar köşelerindeki pandantiflerle 20 köşeli kasnağa oturtulmuştur. Saçak kornişine tek düzlem halinde ulaşan kesme taş örgülü cephelere üçer sıra pencere açılmıştır. Dış mimarideki sadeliğe karşılık içte Barok üslûpta yapılmış kalemişi süslemelere yer verilmiştir. Taphanenin kuzey köşelerine yerleştirilmiş birer şerefeli iki minaresi bulunmaktadır.

Ana kütleye göre çok aşağıda kalan taphaneler ortada haçvari bir düzenleme ile üzeri dokuzar kubbeli kare mekânlar şeklinde ele alınmıştır. Kuzeybatıdan medrese ile birleşen bimarhanenin, kubbeli altıgen bir kapalı mekânı vardır. Kaynaklarda, akıl hastalarının burada müzikle tedavi edildikleri kayıtlıdır. Revaklı avlulu medresenin batı kanadında büyük bir dershane ile üç tarafında öğrenci odaları bulunmaktadır.

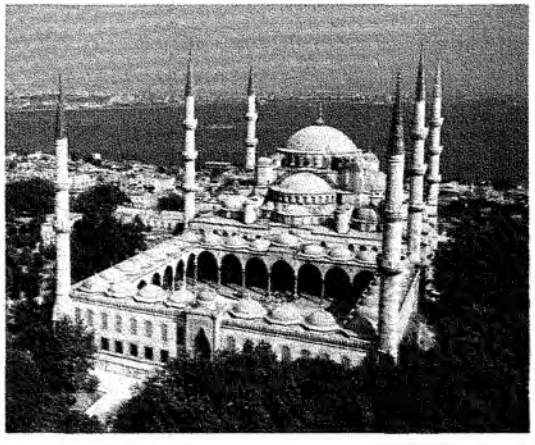
Mimar Hayreddin'in *Amasya*'da aynı tarihlerde yaptığı *II. Bayezit Külliyesi* topografik yerleşim ve düzen açısından Edirne külliyesinin tekrarı durumundadır. Yeşil Irmak kıyısı boyunca uzanan külliyenin etrafı alçak bir avlu duvarı ile çevrilmiş, caminin iki yanına medrese ve imâret yerleştirilmiştir. Ancak burada caminin iki kubbeli, boyuna dikdörtgen planlı harimi ile üçer küçük kubbeli yan mekânları bütünleşmiş durumdadır. Edirne Bayezit Camii'nin kütlesel tek kubbeli mekânına karşılık, burada yanlara doğru bir genişleme söz konusudur. Diğer yapılar klasik ölçü ve biçimde ele alınmıştır.

Sultan II. Bayezit'in asıl önemli imâreti Mimar Yakub Şah veya Mimar Sinaneddin'e yaptırdığı *İstanbul*'daki *II. Bayezit Külliyesi*'dir (1501-1506). Diğer iki külliyeye göre daha sınırlı ve meyilli bir arazide kurulmasına rağmen, mekân gelişimi ve mimari tasarım açısından daha anıtsal ve etkileyici bir özellik taşımaktadır. Ancak yapılar bir avlu etrafına yerleştirilememiş, medrese daha uzak bir alanda kalmıştır.

II. Bayezit Külliyesi'nin en dikkat çeken ünitesi eski Fatih Camii'ndeki tek yarım kubbeli plan şemasını iki yarım kubbeli hale getiren camisidir. Mimarın burada Ayasofya'dan ilham aldığı, ancak yeni bir mekân biçimi geliştirdiği açıkça görülmektedir. Serbest ayaklar üzerine

oturan 18 m. çapındaki kubbenin kuzey ve güney yönlerine aynı çapta iki yarım kubbe; diğer yanlara da dörder küçük kubbe yerleştirilerek merkezî örtü sistemine yeni bir adım daha atılmıştır. Ayrıca, Edirne II. Bayezit Camii'nde kapalı olan taphaneler burada harime açılarak kıble yönünde akan mekân boyutu yanlara doğru çekilmek istenmiştir. Harimle bütünleşen şadırvanlı iç avlu, taçkapı, revak ve beden duvarlarındaki ölçülü yapı düzenleri ile klasik üslûbun olgun bir örneğini oluşturmaktadır. Birer şerefeli iki minaresi, taphanenin köşelerine yerleştirilmiştir.

Bayezit Külliyesi'nden günümüze ulaşabilen *imâret*, Devlet Kütüphanesi; medrese de Yazı Sanatları Müzesi olarak kullanılmaktadır. Haziresinde *Sultan II. Bayezit* ile kızı *Selçuka Hatun*'un türbeleri bulunmaktadır.


Sultan Ahmet Camii ve Külliyesi

İstanbul'da kendi adını alan semtte yapılan *Sultan Selim Külliyesi* ölümü üzerine (1522) oğlu Kanuni tarafından tamamlanmıştır. Tarihi kaynaklarda Sinan'a mal edilen, ancak başka bir mimara ait olduğu sanılan külliyenin camisi plan ve mimari bakımdan Edirne II. Bayezit Camii'ni hatırlatır. Yapı kare planlı ana kütle ile iki yanındaki taphaneler ve daha büyük ölçekte tutulmuş iç avludan oluşmaktadır. Harimi örten 24 m. çapındaki pandantif geçişli kubbe kalın duvarlar üzerine oturtulmuştur. Bayezit Camii kadar duvarları yüksek olmayan cami harimi mekân etkisi açısından daha önce yapılan eserlere göre pek başarılı olamamıştır. Mimarideki bu eksiklik, renkli mermer, çini, kalemişi ve ahşap süslemeleriyle giderilmeye çalışılmıştır.

Külliyenin medresesi zamanla yıkılmış, imâreti ise Kız Lisesi haline getirilmiştir. Haziresinde *Yavuz Sultan Selim*'in *Türbesi* ile Kanuni'nin çocuklarına ait *Şehzadeler Türbesi* ve *Sultan Abdülmecit Türbesi* bulunmaktadır. Yavuz'un türbesi renkli sır tekniği ile işlenmiş çinilerle süslenmiştir.

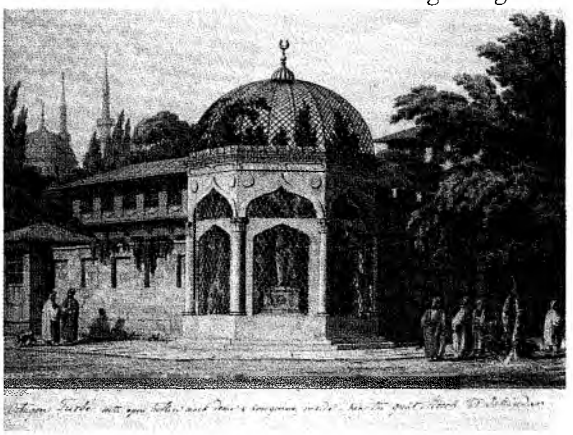
Kanuni Sultan Süleyman zamanında İstanbul'dan başlayıp önemleri oranında ülkenin en uzak yerleşim birimlerine kadar yayılan klasik Osmanlı mimarisini, doruktа *Mimar Sinan*'ın eserleri temsil etmektedir. Yalnız Osmanlının değil, çağı ve sonrasında tüm dünya sanat tarihinin piri olarak kabul edilen Sinan, 100 yaşına ulaşan ömrünün büyük bir bölümünü bu ünvana yaraşır biçimde eserler üreterek tüketmiştir. Tezkerelerde kayıtlı 107'si cami, 45'i türbe, 74'ü medrese olmak üzere toplam 477 eserin sahibi olarak geçmektedir. Ancak bunların bazılarını kontrol etmiş, çoğunu onarmış, İstanbul ve çevresindeki anıtların büyük bir bölümünü de kendisi gerçekleştirmiştir. İstanbul *Haseki Sultan Külliyesi* (1538-1539) ilk yapıları arasında yer alır. *Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi*'nden (1543-1547) sonra Kanuni'nin oğlu Şehzade Mehmet için yaptırdığı *Şehzade Külliyesi* (1544-1548) Sinan'ın anıtsal ve klasik ölçülerde ele aldığı önemli yapılardır. *Süleymaniye Külliyesi* (1550-1555) ise, Osmanlı Devleti'nin muhteşem padişahının kişiliğine yaraşan boyutlarda, ülkenin tüm kaynakları ile kendi güç ve enerjisini seferber ederek ortaya koyduğu görkemli bir eseridir. *Edirne Selimiye Külliyesi* (1569-1574) ile Sinan, klasik Osmanlı mimarisini doruk noktasına ulaştırmıştır.

Sinan sonrasında Osmanlı Devleti'nin siyasi ve ekonomik yapısına paralel olarak mimaride de bir durgunluk başlamış, yapılaşmada doyma noktasına yaklaşan kentlere nadiren yeni külliyeler yapılmıştır. Bunların da çoğunda klasik yapı grupları yerine bir iki işlevli binalar tercih edilmiştir. Sinan'ın yetiştirdiği usta ve mimarlar da yeni bir gelişim ortaya koyamadan klasik üslûbu uzun süre devam ettirmişlerdir.

1605 yılında Hassa mimarlar ocağının başına getirilen Sedefkâr Mehmet Ağa'nın ilk eseri *Şehzadebaşı*'ndaki *Kuyucu Murat Paşa Külliyesi*'dir (1605-1610). Üçgen biçiminde dar bir alana sıkıştırılan külliye, medrese, sıbyan mektebi, sebil, türbe ve dükkânlardan oluşmaktadır. Üçgenin köşesine medresenin dershanesi, sebil ve türbe; kuzey kenarlara iki katlı sıbyan mektebi ile karşısına re-

vaklı medrese hücreleri sıralanmış, caddeye bakan cephede açılan kapının iki yanında dükkânlar yer almıştır. Bu külliyede yapılar işlevlerine göre ayrı ayrı değil, tek kütle esasına göre düzenlenmiştir.

Haseki Külliyesi'nin yanına inşa edilen medrese ağırlıklı bir diğer eser de *Bayram Paşa Külliyesi*'dir. Medrese, tekke, türbe, sebil, çeşme, sıbyan mektebi ve dükkânlardan oluşan yapılar 1610 yılından önce tamamlanmıştır. Simetrik bir planla klasik ölçülerde ele alınan medrese ile sıbyan mektebi yan yana yerleştirilmiş, meyilli arazisi değerlendirilerek alt kata dükkânlar yapılmıştır. Külliyenin en gösterişli elemanı olan *Bayram Paşa Türbesi* üç eyvanla çevrili tromplu bir kubbeyle örtülerek değişik bir mekân şeması elde edilmiştir. Türbenin batısında yer alan *tekke*, L şeklinde dizilmiş revaklı hücreleri ve avlu ortasındaki sekizgen semahanesi ile kısmen günümüze kadar gelebilmiştir. Türbenin güneydoğu elemanına birleşen sebil 1634 tarihlidir.



Üsküdar'da Valide Gülnus Emetullah Sultan'ın türbesinin arkasında cami ve külliye. (Thomas Hope'un gravürü).

Sedefkâr Ahmet Ağa asıl sanatını *Sultan Ahmet Külliyesi*'ne imza atarak göstermiş ve XVII. yüzyılın en büyük eserini gerçekleştirmiştir. İstanbul'da, sur içinde sultana yakışır bir külliyenin yerleşebileceği boş bir arsa kalmadığından, eski Bizans Sarayı üzerinde bulunan yapılar istimlak edilerek yeni bir alan oluşturulmuştur. 1610 yılında temeli atılan binalardan cami 1617, diğerleri 1720 yılında tamamlanarak hizmete açılmıştır.

Sultan Ahmet Külliyesi'nde simetrik bir düzen yerine, külliyeyi oluşturan yapılar işlevlerine göre gruplandırılarak yerleştirilmiştir. Medrese, darü'l-kurra, sıbyan mektebi, sebiller, hamam, imâret yapıları ve arasta günümüze kadar ulaşabilmiş; tekke, darüşşifa, dükkânların bir kısmı ile sebilin birisi yıkılmıştır. Günümüzde türbe ve hünkar kasrı müze olarak; diğer yapılar eğitim-öğretim ve ticaret hizmetinde kullanılmaktadır.

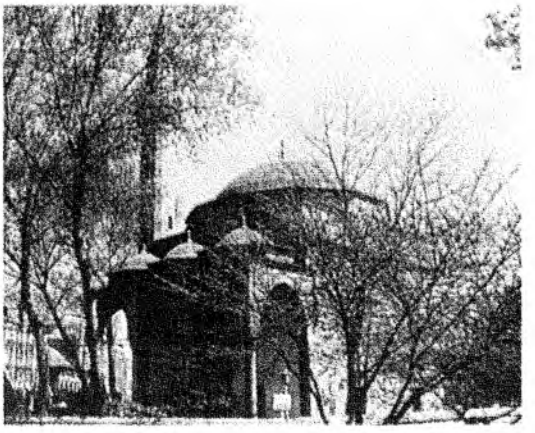
Külliyenin en önemli yapısı olan *Sultan Ahmet Camii*, kare bir harim mekânı ile bundan daha büyük bir iç avludan oluşmaktadır. Yapı tümüyle yüksek bir platform üzerine oturtulduğundan, iç avlu ve cami harimine geniş basamaklı merdivenlerle çıkılmaktadır. Harim ve avlu köşelerine yerleştirilen 6 minare Osmanlı mimarisinde ilk ve tek örnektir. Avlu cephesiyle bütünleşen minare kaideleri, ana kütlenin dışında tutulduklarından, aralarına arkadlı galerilerle alt kısma abdest muslukları yerleştirilerek plastik mimari etkisi bir kat daha arttırılmıştır. Ortadaki minareler üçer, diğerleri ikişer şerefelidir.

Anıtsal taçkapıdan girilen iç avlu, ortasında altıgen mermer şadırvanı, yüksek granit sütunların taşıdığı kubbeli revakları ile klasik mimarinin görkemli bir sanat ürünü olduğunu göstermektedir. Cami harim mekânı dört fil ayağına oturan baldeken kubbe ve dört yarım kubbeyle örtülerek Sinan'ın Şehzade Camii'nde denediği merkezî plan şeması tekrar edilmiştir. Köşe kubbeleri ile yarım kubbe ve eksedraların yaslandığı duvar payeleri arasındaki kemerlerin üzeri harimi üç yönden saran mahfil şeklinde değerlendirilmiştir. Dış mimaride, kubbeden itibaren aşağılara inen örtü sistemi ile, harim duvarları gizlenerek piramidal kurgu başarılı bir şekilde ortaya konmuştur. Zeminden kubbe kilit taşına kadar bir bütün oluşturan iç mekân, duvar ve mahfillerdeki çinileri, örtü sistemindeki kalemişi süslemeleri, vitraylı pencerelerden süzülen renkli ışıkları ve çoğu sedef kakmalı ahşap elemanlarıyla Sedefkâr Mehmet Ağa'nın ince ruhunu yansıtan ve içindekilere huzur veren mistik bir etki bırakır.

Klasik Osmanlı külliyelerinin anıtsal boyuttaki son örneği *Eminönü*'ndeki *Yeni (Valide) Camii Külliyesi*'dir. Su içine kazık çakılarak temelleri atılan yapı mimar Davut Ağa tarafından tasarlanmış, 1598 yılında inşaata başlanmıştır. Ancak bir yıl sonra ölünce, yerine mimar Dalgıç Ahmet Ağa görevlendirilmiştir. Ahmet Ağa camiyi alt pencere hizasına kadar yükseltmiş, bu kez eserin sahibi Safiye Sultan'ın eski saraya gönderilmesi üzerine 1617'de in-

şaat durdurulmuştur. Nihayet Turhal Valide Sultan'ın sahiplenmesi ile 1661-1663 yıllarında tamamlanabilmiştir.

Son safhasını Mimarbaşı Mustafa Ağa'nın gerçekleştirdiği caminin plan şeması ve mekân tasarımında değişikliklerin yapılıp yapılmadığı bilinmemektedir. Yeni Cami, plan ve üslûp bakımından bazı farklılıklarla Sultan Ahmet Camii'nin tekrarı durumundadır. Daha ince dört paye üzerine oturan 17,5 m. çapındaki kubbe, dört yarım kubbe ve eksedralarla genişletilerek merkezî örtü sistemi bir kez daha uygulanmıştır. İç avlunun birleştiği harimin kuzey köşelerine üçer şerefeli iki minare yerleştirilmiş, diğer mimari kurguda Sultan Ahmet Camii örnek alınmıştır. Ancak kubbe daha sivri, yarım kubbeler çok aşağıda tutularak yatay hatlardan çok düşey doğrultuda belirginleşen bir mekân anlayışı ön plana çıkarılmıştır.


Firuz Ağa Camii.

Dış ve iç mimaride ince süslemeye yönelik bir çaba görülür. Hünkar kasrı ile harim mekânı ve dönemin nadide çinileriyle kaplanmıştır. İç avlu revakları ve harimin örtü sisteminde zengin kalemişi süslemeler yer almaktadır. Külliye yapılarından medrese, sıbyan mektebi, dar'ülkurra, Haseki Hamamı, muvakkithane ve kütüphane tamamen ortadan kalkmış, türbe, sebil ve dış avlunun batısındaki *Mısır Çarşısı* günümüze kadar gelebilmiştir.

Osmanlı idaresinde yeniden toparlanma işaretleri gösteren Köprülüler döneminde, mimaride de bir canlanma olmuş, medrese ağırlıklı birçok külliye yapılmıştır. *Divanyolu*'ndaki *Köprülü Mehmet Paşa Külliyesi* (1661), caddenin bir tarafındaki Vezir Hanı ile diğer tarafında yapılan medrese, kütüphane, türbe, sebil ve çeşmeden oluşmaktadır. Medrese hücreleri L biçiminde dizilmiş ancak dershanesi hücrelerden bağımsız olarak sekizgen bir planda ele alınmış, girişine ayrı bir revak yapılmıştır. Han, revaklı-avlulu iki katlı dükkânlar şeklinde düşünülmüş, diğer yapılar klasik ölçüler içinde değerlendirilmiştir.

Daha sonra *Fazıl Ahmet Paşa*'nın *Vezirköprü*'de yaptırdığı *külliye*, aynı zamanda cami olarak kullanılan büyük dershaneli bir medrese ile bedesteni içermektedir. *İncesu Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi* ise cami, medrese, kervansaray, bedesten ve hamamı ile XVI. yüzyılın külliyeleri formunda bir kuruluşa sahiptir. Mimaride kesme taş malzeme kullanılmış, yapılar sağlam ve dengeli plan şemaları ile günümüze kadar ulaşabilmiştir. Tek kubbeli camii, İznik Yeşil Cami gibi, girişteki tonozlu mekânlarla dikey doğrultuda genişletilmiştir.

İstanbul Fatih Saraçhanebaşı'nda bulunan *Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi* (1697-1702) Sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa tarafından yaptırılmıştır. Mimarbaşı İbrahim Ağa'nın eseri olan bu yapı Barok üslûbun Osmanlı mimarisinde kendini göstermeye başladığı dönemde, medrese ağırlıklı külliye kavramı ile tasarlanıp klasik çizgilere bağlı kalınarak inşa edilmiştir.

Geniş bir avlu etrafına serbestçe yerleştirilen külliye, medrese, mescit, sıbyan mektebi, kütüphane, türbe ve sebilden oluşmaktadır. Yapılar bir çok yangın ve deprem geçirmiş, hasar gören bölümler değişik dönemlerde yenilenmiştir.

Külliyenin en itinalı ünitesi aynı zamanda dershane olarak kullanılan mescididir. Üç tarafı revakla çevrilmiş, sekizgen planlı ana mekân 11 metre çapında bir kubbe ile örtülmüştür. Harimin kubbesi ile revaklar zengin kalem işi süslemelerle bezenmiştir. Taş ve tuğla malzeme ile örülen duvarlarla, pencere, sütun ve sütun başlıklarında klasik mimari üslûp hakimdir. Kare planlı iki katlı kütüphane binası ise Ampir üslûbu hatırlatmaktadır.

Aynı mimari anlayışla şekillendirilen *Divanyolu*'ndaki *Çorlulu Ali Paşa Külliyesi* (1708) Sadrazam Ali Paşa'nın eseridir. Dar uzun bir avlunun sonundaki cami ile, kuzeyde birinci medrese, güneyde L şeklinde ikinci medrese ve sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Burada, tek kubbeli cami iyice küçülmüş, adeta bir sembol şeklinde değerlendirilmiştir. Külliye yapıları Lâle Devri'nde inşa edilmişse de mimari ve süsleme açısından klasik dönem çizgilerini hala yitirmemiştir.

Klasik Osmanlı mimarisinin son örnekleri arasındaki *Üsküdar Yeni Valide Külliyesi* (1708-1710) Sultan III. Ahmet'in annesi Gülnuş Emetullah'ın eseridir. Geniş bir iç avluyla birleşen cami, Rüstem Paşa Camii planında ele alınmıştır. Enine dikdörtgen planlı harim mekânı ortada sekiz destek üzerine oturan bir kubbe, yanlarda köşe kubbeleri ve tonozlarla örtülmüştür. Avludaki mermer şadırvanı, zengin kompozisyonlu çinileri ve klasik ölçülerde ele alınmış mimari elemanları ile olgun ve zarif bir yapıya sahiptir.

Dış avluda *Valide Sultan*'ın açık *türbesi* sebil, çeşme ve muvakkithane yer almaktadır. Taş ve tuğla örgülü imâret ise sokağın karşısında inşa edilmiştir. Tüm külliye yapılarında klasik üslûp hakimdir.

5.2- Cami ve Mescitler

Külliyelerdeki büyük programlı camilerin dışında ülkenin çeşitli yörelerinde klasik mimari üslûpla pek çok cami ve mescit yapılmıştır. Genellikle, kuruluş döneminde ortaya çıkan ve zamanla geliştirilen plan şemaları kullanılmıştır.

TEK KUBBELİ CAMİLER

Mimarlık ve sanat tarihi araştırmalarında tek kubbeli camiler adı altında incelenen yapılar, belki uygulanması kolay, ekonomik külfeti daha az olduğu için özellikle taşrada ilk sırada tercih edilmiştir. Fatih döneminde sayıları 85'i bulan bu eserler, kuruluş dönemlerindeki gibi, üzeri tek kubbeyle örtülü kare bir harim mekânı ile girişindeki son cemaat mahallinden oluşurlar. Çoğunun kuzeybatı köşesinden yükselen tek şerefeli bir minaresi vardır. Simgesel işlev verilen minareler, uzaklardan dikkati çekecek şekilde, cami kütlesine oranla daha uzun tutulmuş ve beyaz kesme taştan yapılmıştır. Sinan'a kadar çoğunda son cemaat yeri revak kemerlerinden itibaren yükseltilerek üç açıklıklı gösterişli bir cephe oluşturulmuştur.

Konya Şerafeddin Camii.

Bu gruptaki örnekler arasında ilk sırayı *Bursa*'daki *Sitti Hatun* (1459), *Tuz Pazarı* ve *Ahmet Dâi mescitleri* alırlar. Daha gelişmiş bir mimari sergileyen *Edirne Kasım Paşa* (1478), *Sitti Hatun* (1482), *Hersek* ve *Keşan*'daki *Hersekoğlu Ahmet Paşa*, *Tire Rum Mehmet Paşa* (1472), *Priştine Fatih* (1461) *Cami'leri* günümüze ulaşabilen tek kubbeli harim mekânına sahip klasik dönem mimari örneklerdir. *İstanbul Sultanahmet*'teki *Firuz Ağa Camii* (1491), güneydoğu köşesindeki minaresi ve üç gözlü son cemaat yeri ile zarif bir yapıya sahiptir.

İstanbul Fatih'teki *Bali Paşa Camii* (1504), girişinde beş gözlü son cemaat yeri, duvar payelerinden oluşan sekiz destek üzerine oturtulmuş tromplu kubbesi ve kesme taştan sağlam mimarisi ile daha sonraki pek çok yapının öncüsü olmuştur. *Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii* (1515) birisi Mekke tasvirli olmak üzere çinili süslemeleriyle tanınmıştır.

Mimar Sinan'ın *İstanbul Silivrikapı*'da yaptığı *Hadım İbrahim Paşa Camii* (1551), Bali Paşa Camii plan şemasına göre, taş ve tuğladan almaşık olarak inşa edilmiştir. Mermer sütunlara yaslanan beş gözlü son cemaat yeri, harim mekânından dışarı taşırılmış, batı köşesine minare, doğu köşesine bir itikaf hücresi yerleştirilmiştir. Harim mekânı yivli tromplar ve çinili pencere alınlıklarıyla dikkati çeker. Bağdad *Abdülkadir Geylani* (1534), *Diyarbakır Behram Paşa* (1564-1572), *Kilis Canbolat* (1553), *Tokat Ali Paşa* ve *Kayseri Kurşunlu* (1581) Cami'leri de sekiz destekli harim kubbeleriyle aynı plan şemasında ele alınmışlardır. *Tekirdağ Rüstem Paşa Camii* (1553)'nde son cemaat yerini saran dış revaklarla yeni bir deneme gerçekleştirilmiştir.

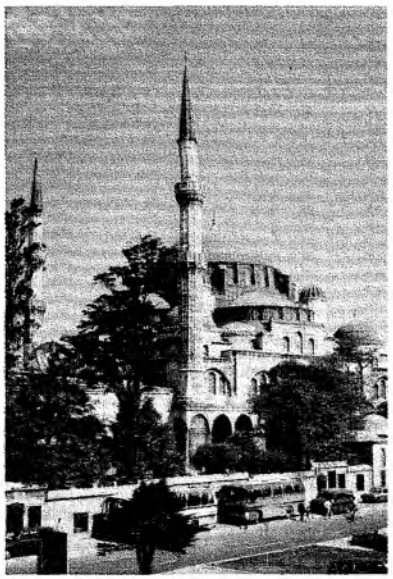
Sinan sonrası klasik Osmanlı mimari üslûbuyla ele alınan İstanbul dışındaki eserlere Antalya *Elmalı Ömer Paşa Camii* (1610) güzel bir örnek oluşturur. Kesme taş

malzemeden yapılan caminin üzeri doğrudan duvar yerine kenarlarındaki kemerlere yaslanan tromplu bir kubbeyle örtülmüştür. Güneydoğu köşede türbe, kuzeybatıda tek şerefeli minare yer alır. Pencere alınlıkları çinili kitabelerle süslenmiştir.

Köprülüler devrinin yeniden canlanma çabası içinde, Safranbolu'da yaptırılan *Köprülü Mehmet Paşa Camii*'nin (1661), moloz taş ve harçla örülmüş kalın duvarlar üzerine oturan tek kubbeli bir harim mekânı vardır. Beş gözlü son cemaat yeri beşik tonozla örtülüp üzeri çatıyla kaplanmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıldan kalan kare planlı alt yapının üzeri tromp geçişli kubbe örtülü ve üç gözlü son cemaat yeri bulunan klasik camiler arasında *Ulukışla Öküz Mehmet Paşa, Vezirköprü Taş Kale, Erzurum Murat Paşa* (1573), *Gürcü Kapısı* (1608), *Caferiye* (1645), *Oltu Arslan Paşa* (1664) *Camiileri* ile *Ahlat İskender Paşa* (1564) ve *Kadı Mahmut* (1584) Cami'leri sayılabilir.

YAN MEKÂNLI CAMİLER

Fetihten sonra İstanbul'da ve Fatih döneminde göç alan bazı önemli merkezlerde külliyelerin yanısıra bağımsız olarak tasarlanmış yan mekânlı camilerin yoğunlaştığı görülür. Bu grubun en erken örneği *Mihaliç*'teki *Karacabey Camii*'dir. 1456-1457 yıllarında yapılan eser, beş kubbeli son cemaat yerinden girilen boyuna dikdörtgen planlı harim ile iki yan mekândan oluşmaktadır. Harim ortadan geniş bir kemerle bağlanan arka arkaya iki kubbe ile örtülmüştür. Kuzeybatı köşesinde bir minaresi bulunmaktadır. Son yıllarda büyük ölçüde onarılmıştır.


Şehzade Camii

Üsküp İsa Bey Camii (1476), almaşık sistemle örülmüş duvarlara oturtulmuş iki kubbeli harim mekânı ve yanlardaki tonoz örtülü taphaneleri ile İstanbul Murat Paşa ve Bursa Cami'lerini hatırlatır. Burada son cemaat yerinden geçilen ikişer bölümlü taphaneler harim mekânına tamamen kapalı tutulmuştur. Kuzeybatı köşesinden taştan yapılmış zarif bir minare yükselir. Beş kubbeli son cemaat yerinin yan kısımları kapatılmış, kubbeler sekizgen yekpare taş payeler üzerine oturtulmuştur.

Yan mekânlı camilerin bir diğer temsilcisi *Bursa Hamza Bey Camii*'dir. Yan mekânlar birer kemerle ortaya açılarak harim mekânı ile bütünleşmiştir. Ana kütle, klasikleşen şemaya uygun olarak arka arkaya iki kubbe; yan mekânlar kemerlerle desteklenmiş birer kubbeyle örtülmüştür. Beş gözlü son cemaat yerinin batısına *Hamza Bey*'in *türbesi* eklenmiştir.

Sultan II. Bayezit'ın, annesi Gülbahar Hatun adına *Tokat*'ta yaptırdığı *Hatuniye Camii* (1485), plan ve kesme taş mimarisi ile yan mekânlı camilerin son örnekleri arasında yer alır. Bu plan şeması XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarisinde çok az sayıda kullanılmıştır.

ÇOK KUBBELİ CAMİLER

Kuruluş döneminde Bursa Ulu Cami ile anıtsallaşan çok kubbeli cami şeması klasik dönemde az sayıda uygulanmıştır.

Alaşehir Şeyh Sinan Camii'nde (1485) enine dikdörtgen planlı harim, eşit büyüklükteki altı kubbe ile örtülmüştür. *Küre Ulu Cami*'nde (XV. yy.) dikine dikdörtgen planlı harim, ortada arka arkaya üç kubbe, yanlarda tonozlarla kapatılmıştır. *Sofya Mahmut Paşa Camii* (XV. yy.) Edirne Eski Camii gibi dokuz kubbelidir.

Kanuni döneminde *Afyon*'da yapılan *Sincan Sinan Paşa Camii* (1524) de yanlardaki taphaneler dışında Küre Ulu Camii'ni hatırlatır. Burada beş gözlü son cemaat yerinden geçilen harim mekânı ortada iki kubbe ve yanlarda ikişer tonozla örtülmüştür.

Kasımpaşa Piyale Paşa Camii (1573), iki yandan tonozlarla genişletilmiş altı kubbeli harim mekânı ve bunu üç yönden saran iki katlı revakları ile Mimar Sinan'ın çok kubbeli cami şemasının yeni bir yorumu olarak karşımıza çıkar.

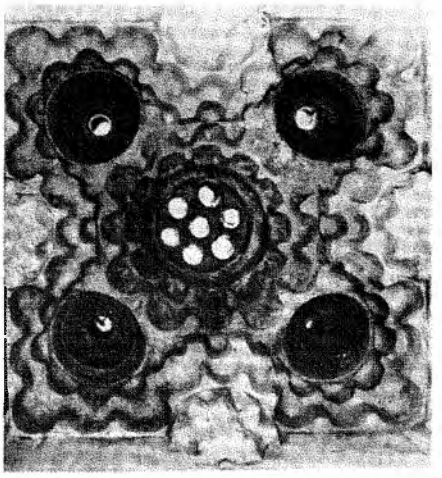
MERKEZİ PLANLI CAMİLER

Klasik Osmanlı mimarisinde en ideal mekân teşekkülüne merkezî plan şeması ile ulaşılmıştır. *İstanbul Eski Fatih* ve *Eyüp Sultan Camileri*nde görülen tek yarım kubbeli merkezi plan şemasına, *Atina Fethiye* (XV. yy. ortası),

Hacı Hamza'da *Sinan Paşa* (1507) *Camileri* gibi dört yarım kubbeliler de eklenerek bir gelişim sürecine girilmiştir. Mimar Sinan'la ideal boyutlara ulaşan bu mekân ve örtü sistemi daha çok büyük programlı yapılarda uygulanmıştır.

Yavuz Sultan Selim döneminde *Diyarbakır*'ın ilk Osmanlı valisi Bıyıklı Mehmet Paşa tarafından yaptırılan *Fatih Paşa Camii*'nde (1516-1520), İstanbul yapılarında görülmeye başlayan merkezi plan şemasının yeni bir denemesi gerçekleştirilmiştir. Girişinde yedi kubbeli son cemaat yeri bulunan caminin harimi bir baldöken kubbe ve bunu saran dört yarım kubbe, köşelerde dört küçük kubbe ile örtülmüştür. Harimin iki köşesinde, taphane geleneğini sürdüren kubbeli iki küçük oda, kuzeybatı köşesinde tek şerefeli bir minaresi bulunmaktadır. Kuzeydeki revak (son cemaat yeri) cephesi yöreye has iki renkli taş ve damla motifleri ile süslenmiştir.

Aynı plan şeması küçük farklılıklarla *Elbistan Ulu Camii* (1518), *Kahire Hadım Süleyman Paşa* (1528) ve *Kargı Oğuz Köyü* (XVI. yy.) *Cami'leri*nde tekrar edilmiştir. Sinan'ın eserleri arasında sayılan *Erzurum Lala Mustafa Paşa Camii* (1562) de ortada dört ayakla taşınan kubbesine bitişik dört tonoz ve köşe kubbeleri ile tam bir merkezi plan şeması sergiler. İklim nedeniyle duvarlar kalın tutulmuş, bölge üslûbunu yansıtan minaresi renkli taşla örülmüştür. 1584 tarihli *Tosya Abdurrahman Paşa Camii*'nde dört yöne açılan yarım kubbeli merkezî plan şeması uygulanmış, ancak mihrap önündeki yarım kubbenin iki tarafına küçük kubbe düşünülmemiştir. Beş gözlü son cemaat yeri ve kesme taş-tuğladan örülmüş kütlesi ile özgün bir yapıya sahiptir.



Bursa'da Nasuh Paşa Hamamı'nın halvet kubbeleri.

Mimar Sinan, kubbe-yarım kubbe ilişkisini en iyi şekilde çözümlemiş, *Kırım Gözlöve Tatar Han* (1552) ve *Konya Selimiye* (1566) Cami'lerinde bir; *Süleymaniye* (1550-1555), *Tophane Kılıç Ali Paşa* (1580-1583) *camileri*nde iki; *Üsküdar Mihrimah Sultan Camii*'nde (1548) üç; *Şehzade Camii*'nde (1544-1548) dört yarım kubbeyi mekânla bütünleştirerek her birinde değişik bir uygulama gerçekleştirmiştir.

Yarım kubbe dışında, baldaken şeklinde ana kubbeyi mekân ortasında değişik sayıda ayaklara oturtarak, harim duvarları ile kubbe arasındaki boşluğu dilediği örtü biçimiyle kaynaştırarak merkezi şemanın çok çeşitli varyasyonlarını sergilemiştir.

Sinan sonrasında külliye dışındaki bağımsız yapılarda merkezî plan şeması çok az kullanılmıştır.

Kahire'de *Melike Safiye Camii* (1610), Edirne Üç Şerefeli Camii şemasında, *Konya Şerafettin Camii* (1630) ise tek yarım kubbeli ve yanlara genişletilmiş plan şemasında ele alınarak merkezî örtü sistemine imkân tanınmıştır.

SAKIFLI CAMİİ VE MESCİTLER

Üzeri kâgir kubbe örtülü camilerin yanısıra, klasik dönemde ahşap çatılı dini yapılara da yer verilmiştir. Çoğu mahalle mescidi olarak tasarlanan küçük boyutlu bu yapılardan 25 adedi İstanbul'da Sinan tarafından inşa edilmiştir. Ancak ad ve tarihleri bilindiği halde, çoğu günümüze kadar ualaşamamıştır. *Karagümrük Üçbaş* (1530), *Eyüp Davut Ağa* (1542), *Silivrikapı Takkeci Ahmet Çelebi*, *Beyoğlu Memi Kethüda* gibi *mescitler* mimari özelliklerini koruyabilmişlerdir.

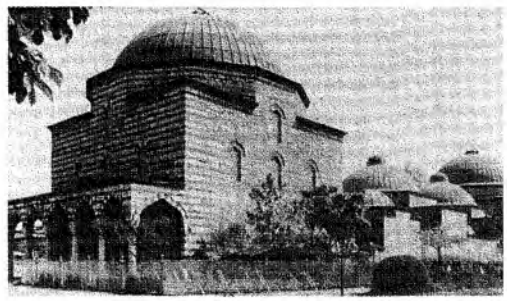
Bu yapılar kare veya dikdörtgen planlı, taş duvar örgülü ahşap tavan ve çatılı yapılardır. Giriş kapıları önündeki ahşap direkli revakları ile bazılarının tavan süslemesi dikkat çekicidir. XVII. yüzyıl yapılarından *Mancıra Kara Mustafa Paşa* ve *Akçaköy Silahtar Ömer Paşa Mescitleri*, ahşap direkli tavan ve süslemeleriyle özgün özelliklerini koruyabilen az sayıdaki örneklerdir.

5.3- Medreseler ve Sıbyan Mektepleri

Klasik dönemde cami avlusuyla bütünleşen ya da kendi avlusu içinde ancak yine camiye bağlı olarak kurulan medreseler, XVII. yüzyıldan itibaren külliyelerin esasını oluşturmaya başlamışlardır. Plan ve konumları ne olursa olsun, şadırvanlı bir avlu etraftaki revakları ve ar-

kasında sıralanan öğrenci odaları ile dershane, medreselerin vazgeçilmez elemanlarıdır. Dershane diğer odalardan daha büyük ve yüksek tutulmuş, her oda revaklara açılan bir kapı, ocak ve dolap nişleri ile dış cepheye açılan pencerelerle donatılmıştır.

Külliyelerdekinin yanısıra, bağımsız olarak tasarlanmış medreseler de vardır. 1488 tarihli *Kapı Ağası Medresesi* sekizgen plan şeması ile değişik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Avlu, revaklar ve medrese hücreleri sekizgen şemaya göre yerleştirilmiş, revaklar tonoz, odalar kubbeyle örtülmüştür. Sekizgenin bir kenarı dışa taşırılarak dershane yapılmış, diğer bir kenarı ortasına da taçkapı yerleştirilmiştir. Bu plan şeması Sinan tarafından *Cağaloğlu*'ndaki *Rüstem Paşa Medresesi*'nde (1550) de denenmiştir. Dıştan kare olan bu medresede sekizgen plan, ancak içeriye girince anlaşılmaktadır. Sekizgen avlunun bir kenarına dershane, dış köşelerini karşılayan eyvanlar yerleştirilmiştir. Giriş eyvanında tonoz, diğer tüm örtüde kubbe kullanılmıştır. *Esekapısı*'ndaki *İbrahim Paşa Medresesi* (1560) de klasik şemanın dışında, özel bir planla şekillendirilmiştir. Kösem Valide Sultan tarafından yaptırılan *Çinili Medrese* (1640), cami ile aynı avlu içinde yer almasına rağmen, topografik durum nedeniyle ayrı bir kütle olarak tasarlanmıştır. Hücre dizilişindeki düzensizlik ve kalitesiz işçiliğiyle klasik medrese formuna uzak kalmıştır.


Haseki Hürrem Hamamı, Sultanahmet.

Mimarlık ve sanat tarihi araştırmalarında pek üzerinde durulmayan *sıbyan mektepleri* hemen her külliyenin bir köşesinde onun bir parçası olarak yer almaktadır. O günün eğitim sisteminde sıbyan mektepleri, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere çocuklara ilk öğretim ve ilmihal bilgilerini öğretmek amacıyla kurulmuşlardır. Kuşkusuz işlevlerini yitiren ilk yapılar arasında olduklarından zamanla ortadan kalkmış veya başka amaçlarda kullanılmışlardır.

Mimari olarak bir veya iki büyük mekân şeklinde planlanmış, çoğuna ikinci kat yapılmıştır. İki katlıların giriş katı dükkân veya bodrum olarak değerlendirilmiştir.

İstanbul'daki örneklerden *Haseki Külliyesi*'nin *sıbyan mektebi*, medresenin yanında iki mekândan oluşmaktadır. Önünde bahçesi, üstü örtülü oyun yerleri ve bir çeşmesi bulunmaktadır. *Süleymaniye Külliyesi*'ne ait *sıbyan mektebi* onarılarak çocuk kütüphanesi haline getirilmiştir. *Kuyucu Murat, Sultan Ahmet* ve *Bayram Paşa Külliyeleri*'ndeki sıbyan mektepleri rutubeti önlemek amacıyla zeminleri yükseltilmiş tek dershaneli yapılardır.

5.4- Tekke ve Zâviyeler

Anadolu'nun Türk ve İslamlaşması sırasında yoğunlaştığı görülen tekkelerin Osmanlı döneminde de etkin bir rol oynadığı bilinmektedir. Şeyh Edebali'den başlayarak Osmanlının manevi imarında emeği geçmiş pek çok gönül sultanı için tekkeler yapılmıştır. zâviye, dergah, hanikâh gibi adlarla da karşımıza çıkan bu yapılar genellikle kubbeli bir tevhidhane (semahane) ile ona bağlı olarak sıralanmış eyvan ve odalardan oluşmaktadır. Ancak klasik Osmanlı medreseleri planında yapılan tekkeler de mevcuttur ve Cumhuriyet döneminde faaliyetlerinin durdurulması nedeniyle bakımsızlıktan yıkılmışlardır. Bayrampaşa *Eminönü Sokullu Mehmet Paşa* (1574) ve *Üsküdar Atik Valide Tekkeleri* günümüze kadar gelebilmiş örneklerdir.

5.5- İmâretler

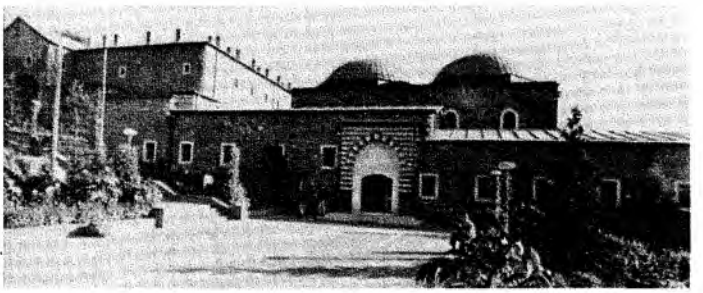
Bağımsız olarak tasarlanan veya külliyelerin bir bölümünü oluşturan imâretler, görevlilerle öğrenci, misafir ve yoksullara içinde günde iki öğün yemek yedirilen yapılardır. Vakfiyelerle bazı kayıtlarda külliyeler "imâret" sözcüğü ile ifade edilmiştir. Mekân olarak mutfak, kiler ve ziyafethaneden oluşan imâretlerin fırın, depo gibi ek üniteleri de bulunabilmektedir.

Kuruluş döneminin Sultan Orhan, Nilüfer Hatun, Yakup Çelebi, Çelebi Mehmet imâretleri gibi anıtsal boyutta olmasa da klasik dönemdeki imâretler içinde bulundukları külliyenin mimarisine yaraşır nitelikle, küçümsenemeyecek bir yapıya sahiptirler. Ancak bu yapılar da işlevlerini yitirdiğinden, kısa zamanda harap olmuş, veya başka amaçlarda kullanılmaya başlamıştır. Eyüp'teki *Eyüp Sultan İmâreti* günümüze ulaşamamış *Fatih Külliyesi İmâreti*'nden de yalnız tonozlu iki mekân harabesi kalmıştır. Edirne *II.Bayezit İmâreti* sağlam durumdadır.

Sinan'ın eserleri arasında sayılan 22 imâretten *Van Hüsrev Paşa Külliyesi*'nin *İmâreti* (1567), ortasında şadırvanı bulunan kubbeli dört eyvanlı ana mekânı ve kare planlı köşe odalarıyla ilginç bir mimariye sahiptir. *Şehzade Mehmet*, *Sultan Süleyman Sokullu Mehmet Paşa*, *Atik Valide Sultan*, *Sultan III. Murat imâretleri* bağımsız avlulu, gösterişli yapılardır.

5.6- Türbeler

İznik ve Bursa'da belirginleşen Osmanlı türbe mimarisi, İstanbul'un fethinden sonra bazı farklılıklarla gelişerek devam etmiştir. Çoğu sekizgen plana oturan mezar anıtlarının klasikleşen kurgusunda, kuzey kenarda revaklı bir giriş kapısı, diğer yüzlerde altta düz atkılı üstte sivri kemerli iki sıra pencere, en üstte çoğu silme saçaklı kubbeli bir örtü yer almaktadır. Türbe kütlesi taş tuğla veya kesme taşla örülmüş, iç mekân çini ya da kalemişi örneklerle süslenmiştir. Türbelerde içinde yatan kişi veya kişilerin mezarlarını simgeleyen kıbleye göre yönlendirilmiş sandukalar vardır. Türbede yatan kişinin kimliği ve saygınlığına göre malzeme, mimari form ve süsleme biçimlerinde değişiklikler yapılmıştır.



Ankara'da Mahmud Paşa Bedestanı.

Bursa Muradiye'deki *Şehzade Mustafa Türbesi* (1479) altıgen şema üzerine taş ve tuğladan almaşık olarak yapılmış, duvar ve pencere alınlıkları altın yaldızlı çinilerle süslenmiştir. Çoğu İstanbul'da, 40 kadar türbe yapan Mimar Sinan, *Şehzade Mehmet* ve *Barbaros Hayrettin Paşa* türbelerinde içten ve dıştan sekizgen; *Zal Mahmut Paşa Türbesi*'nde dıştan sekizgen, içten haçvari; *Hürrem Sultan* ve *Sokullu türbeleri*nde dıştan sekizgen içten onaltıgen; *II. Selim Türbesi*'nde dıştan köşeleri silinmiş dörtgen, içten dilimli plan şemasını kullanmıştır. *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi*'ni bir revakla kuşatmış, *Kılıç Ali Paşa Türbesi*'nin giriş revakını sekizgen kütlenin içinde değerlenmiştir. Kendi türbesi dahil diğer türbelerdeki değişik plan ve mekân denemeleri ile de Osmanlı mezar anıtlarının biçim ve görünüşlerini zenginleştirmiştir.

5.7- Su Mimarisi

Su mimarisi Osmanlı şehirciliğinde titizlikle üzerinde durulan konuların başında gelir. Su sağlamak veya her türlü sudan yeterince faydalanabilmek amacıyla geliştirilen mimari öğeler Osmanlı eliyle daha sistemli hale getirilmiştir. Hamam, başta olmak üzere, çeşme, sebil, şadırvan, su kemeri gibi kent dokusunu zenginleştiren bu profan mimari ürünleri küçümsenmeyecek sayıdadır.

HAMAMLAR

Temizlik ihtiyacını karşılamanın yanısıra, çoğu bağlı bulunduğu vakıf kuruluşuna gelir getirmek amacıyla yapılan hamamların plan ve yapısal donanımına klasik mimarinin eklediği önemli bir yenilik bulunmamaktadır. Termal kaplıcaların doğal yapısı bir yana, eski çağlardan beri suyu ısıtılarak kullanılan hamamlardaki belirgin şema, Türk inanç ve gelenekleri gereği, mahremiyeti ön planda tutan mekânları kullanım biçimi, zaten Selçuklu ve erken Osmanlı dönemlerinde netleşmiştir. Yalnız klasik dönemde "Çifte Hamam" uygulaması yaygınlaşarak aynı külhanda ısınan sudan aynı anda birbirine bitişik iki ayrı mekânda hanım ve erkeklerin faydalanması sağlanmıştır. Hemen her mahalleye ve külliyelerin hepsine birer hamam yapılmıştır.

Genelde hamamlar dikdörtgen bir kütle içine yerleştirilmiş camekân (soyunmalık), aralık, soğukluk (hazırlık), ılıklık, sıcaklık, su depoları ve külhan bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümler bazen iç içe veya iki işlevli olabildiği gibi, bazılarında hepsine yer verilmemiştir. En önemli bölümü sıcaklık olup çoğu kubbe-eyvan birleşimi haçvari planda ele alınmış, köşelere halvet hücreleri yerleştirilmiştir. Ortadaki mermer göbek taşı ve kurnalar sıcaklığın değişmez unsurlarıdır. Mimari ve süsleme açısından en çok havuz ve zengin teşrifâtı ile camekân (giriş) bölümüne özen gösterilmiştir.

Edirne'deki Sultan II. Murat'ın *Beylerbeyi Hamamı* ile *Tahtakale Hamamı* klasik dönemin ilk anıtsal örnekleridir. *Fatih*' teki *Çukur Hamam* çifte hamam olarak yapıl-

mış, ancak günümüze ulaşamamıştır. Yine aynı planda tasarlanmış *İstanbul*'daki *Mahmut Paşa Hamamı*'nın (1466) yalnız erkekler kısmı kalmıştır. Kubbeli geniş camekânı, üç eyvanlı ılıklığı, dört eyvanlı, sekizgen planlı sıcaklığı ile XV. yüzyıl hamamları hakkında bilgi vermektedir. *Bursa*'daki *Nasuh Paşa Hamamı*'nın (XV. yy. sonu) da erkekler bölümü ayaktadır. Uzun bir dikdörtgen şema üzerine kurulan hamamda bölümler eksen üzerine sıralanmıştır. Tromplu bir kubbeyle örtülen camekândan ılıklığa geçilmekte, buradan altıgen planlı sıcaklığa ulaşılmaktadır. Sıcaklığın ana eyvanı yanına büyük bir halvet hücresi yerleştirilmiştir.

İstanbul Bayezit Hamamı (1505) eşit büyüklükte çifte hamam olarak tasarlanmıştır. Her iki bölümde ılıklıklar üçer, sıcaklıklar dörder eyvanlı ve köşe mekânlıdır. Tezkerelerde Mimar Sinan'ın 59 hamam yaptığı kayıtlıdır. Çoğu günümüze ulaşamayan bu yapılar arasında, *Zeyrek*'te *Hayreddin Paşa* (1546), *Ayasofya Hürrem Sultan* (1556), *Azapkapı Sokullu* (1577), *Edirnekapı Mihrimah Sultan* (1565), *İzmit Pertev Paşa* (1579) gibi değişik tasarım ve mimaride ele alınmış hamamlar bulunmaktadır.

Gazanfer Ağa Sebili.

KÖPRÜLER

Osmanlı ülkesinde mevcut olan ve kullanılan tarihi köprülere, yenileri sistemli bir şekilde Kanuni döneminde Mimar Sinan tarafından eklenmiştir. Sefer esnasında kısa zamanda gerçekleştirdiği köprülerin yanısıra, Asya'daki kervanyollarını Balkanlara ve Avrupa'ya bağlayıp orduların ve kervanların rahatça üzerinden geçebilecekleri kapasitedeki kalıcı köprüleri de Mimar Sinan armağan etmiştir. Çoğu günümüzde de kullanılmaktadır.

Meriç Nehri üzerindeki *Çoban Mustafa Paşa Köprüsü* (1528) 225m. boyunda 20 kemer gözlüdür. Ortadaki daha büyük olmak üzere kesme taştan sivri kemerler üzerine kurulmuş, selyaran ve topukları yarım koni şeklinde tamamlanmıştır. Ortasında görkemli bir tarih köşkü bulunmaktadır.

İstanbul-Edirne yolunda iki *Çekmece* arasında bulunan *Kapı Ağası Köprüsü* Harami Deresi üzerine kurulmuştur. Üç kemer gözlü köprü kesme taştan yapılmış, hafifletme gözleri dışında bezemeye yer verilmemiştir. *Büyük Çekmece Köprüsü* (1568), denizle gölü birleştiren boğazın üzerine yapılmıştır. Toplam 28 sivri kemer gözlü dört köprüden oluşan yapının boyu 636 metreye ulaşmaktadır. Birinci köprüde iki köşk, dördüncüsünde iki kitabelik vardır.

Alpullu-Hayrabolu yolunda, Ergene Irmağı üzerindeki *Sinanlı Köprüsü* üç; *Drina Köprüsü* (1577) on bir; yıkılan *Mostar Köprüsü* (1566) tek kemer gözlüdür. Hepsi sivri kemerli, klasik taş köprü formunda ele alınmıştır.

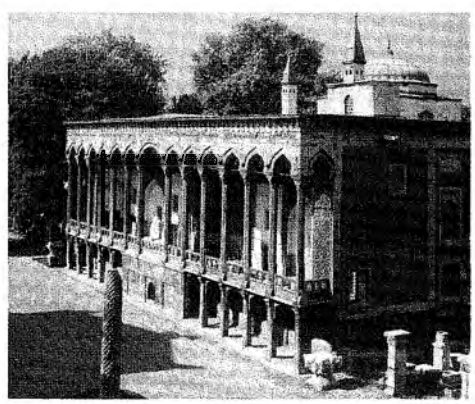
SU TESİSLERİ

Fetihten itibaren nüfusu hızla artan İstanbul'un su ihtiyacını karşılamak üzere Fatih'in Roma ve Bizans devrinden kalan eski su şebekelerini onartıp yeniden hizmete soktuğu kaynaklarda belirtilmektedir. Ancak bu konuda köklü çözümlere Kanuni döneminde ulaşılmış, bu çalışmalar da Mimar Sinan tarafından gerçekleştirilmiştir. Zaman zaman tekrar eden deprem, yangın ve sel felaketleri sonucunda bozulan şebekeler anında onarılarak hizmette tutulmuştur.

İstanbul'a su getiren şebekeler Halkalı, Kırkçeşme ve Taksim olmak üzere üç ana grupta toplanmıştır. *Halkalı- İstanbul Su Şebekesi*'nde Sinan, Kirazlıköy yakınından çıkan kaynak suyunu İstanbul'a akıtmak için gerekli düzeni sağlamak amacıyla eski Müderris Köyü civarındaki çukur araziye *Tekkemer* veya *Havasköyü Kemeri* adlarıyla anılan 11 gözlü tek katlı bir kemer yapmıştır. 1554-1563 yılları arasında yapılan *Kırkçeşme Su Tesisleri*'nin kapsamı daha geniş olup Belgrat Ormanları ve Kemerburgaz'daki dere sularını İstanbul'a taşımak için kurulmuştur. Bunun için üstü kapalı kanallar, galeriler, kemerler, su terazileri, havuzlar ve su dağıtım şebekelerinden oluşan mimari üniteler yapılmıştır. *Moğlava Kemeri*, 257 m. uzunluk ve 35 m. yükseklik ölçüleriyle şebekenin en anıtsal bölümünü oluşturur. Yapılışından bir yıl sonra kasırgadan yıkılınca, Sinan bütün

mühendislik ve mimarlık hünerini göstererek iki katlı olarak yeniden yapmış ve günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Kırkçeşme Tesislerindeki *Cebeci (Güzelce) Köyü Kemeri* 165 m.; *Evvel Bend (Paşa Dere) Kemeri* 102 m. uzunluğundadır. *Bahçeköy-Taksim Şebekesi* ise Sultan I. Mahmut tarafından yaptırılmıştır.

İstanbul'un çeşitli semtlerine bu şebekelerle getirilen sular, maksemlerle külliye, cami, hamam gibi imâretlerle mahallenin belirli alanlarında yapılan yüzlerce çeşmeye dağıtılmıştır. *Çeşmeler*, yerleşim birimlerinin can damarlarıdır. Genelde uzaktan dikkati çekebilecek büyüklükte kemerli bir niş içeren kagir blok şeklinde tasarlanmış mimari özelliğe sahiptirler. Suyun devamlı aktığı bir veya iki kurna, suyun toplandığı yalak ya da küçük havuz, bazen hayvanların su içmesini sağlayan oluklardan oluşmuşlardır. Çeşmeler bu genel özellikleri dışında önemli yapılarla birlikte ya da meydanlarda bağımsız olarak tasarlanıp, mimari ve süsleme açısından daha çok Batılılaşma döneminde anıtsal boyutlarda da ele alınmışlardır. Küçük bir köşk şeklinde yükselen dört cepheli meydan çeşmelerinin yanısıra, "çatal çeşme" olarak bilinen iki cepheli çeşmeler de mevcuttur. Ancak kent dokusu ve su kullanım şeklinin değişmesi nedeniyle çoğu günümüze kadar ulaşamamıştır.


Çinili Köşk.

İstanbul'daki *Davut Paşa Çeşmesi* (1485) sivri kemerli nişi ve mermer yalağı ile en eski örnekler arasında yer alır. *Yedikule*'de *Uşaki Tekkesi Çeşmesi* (1562) Kanuni döneminden kalmıştır.

Sebiller, daha çok soğuk su ve şerbet dağıtmak amacıyla, külliyelerin cephesine veya bir köşesine yerleştirilmiş mimari elemanlardır. Çeşmelere göre çok daha gösterişli yapıya sahiptirler. Selçuklu döneminden beri Türk şehirciliğinde sokak köşelerini veya parkları süsleyen sebiller de işlevini yitirmiş, günümüze ulaşabilenler ticari amaçla kullanılır olmuştur. *Saraçhane*'de *Gazanfer Ağa Medresesi Sebili* (1613), *Vezneciler*'de *Kuyucu Murat Paşa Sebili* (1606), *Haseki*'de *Bayram Paşa Sebili* (1635), *Ayasofya*'da *Sultan İbrahim Sebili*, klasik dönem Osmanlı mimari üslûbuyla İstanbul'da yapılmış bazı örneklerdir. Çoğu saray ve köşk gibi konut mimarisinde, park ya da bahçeye bakan cephelerde yer alan *selsebiller* birbirine geçmiş kademeli mermer çanaklardan akan suların görünüşleri ve çıkardıkları tatlı sesleriyle estetik duyguyu arttırmak amacıyla yapılmışlardır.

Mimari anıtların avlularında yer alan *şadırvanlar* ise çoğu mermerden değişik plan ve boyutta abdest almak amacıyla yapılmışlardır. Üzeri açık havuz şeklinde tasarlananların yanısıra, musluklu orta bölümün etrafı revaklı, üzeri kubbe veya piramidal çatı örtülü anıtsal formda ele alınan şadırvanlar da mevcuttur.

5.8- Kervansaray, Han ve Bedestenler

Kervanyolları üzerindeki Osmanlı hanları genelde *menzil külliyeleri* içinde değerlendirilmiştir. Sonraki dönemlerde birer yerleşim birimi haline gelen bu külliyelerde ağırlık noktasını *hanlar* ya da yaygın adı ile *kervansaraylar* oluşturmaktadır. Topografik konuma göre değişik planlarda tasarlanan hanlarda geniş bir avlu ile konaklama mekânlarının fazla sayıda olmasına önem verilmiş; cami, arasta, çarşı veya bedestenle bağlantı kurularak değişik yörelerden gelen insanların kaynaşıp tanışması ve ticaret yapılması sağlanmıştır. Gebze'de *Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*'ndeki *han*da (1524), kubbeli bir giriş mekânı ile bütünleşen hollerde salonlar ve ahırlar yer almıştır. Cami ile arasta arasına yerleştirilen *Ilgın Lala Mustafa Paşa Hanı*'nda (1583), yolcu salonları ile ahır, geçit ve girişleri sağlayan ortadaki hollerle birbirinden ayrılmıştır. Mimar Sinan, *Edirne Rüstem Paşa Hanı*'nı külliyeden bağımsız bir ünite gibi düşünerek hizmet fonksiyonlarının tamamını içeren bir blok şeklinde uygulamıştır. *Erzurum Rüstem Paşa* (1560) ve *Bitlis Rahva (Eleman) Han* (1568) ise bağımsız olarak tasarlanmışlardır. *Antakya Belen*'de *Kanuni Sultan Süleyman* (1550), *Bitlis Başhan* (1572), *Diyarbakır Hasan Paşa* (1575), *Adilcevaz Hüsrev Paşa* (XVI. yüzyıl), *İzmit*

Pertev Paşa (1580) *hanları*, kervanyolları üzerinde hizmet vermiş önemli yapılardır.

Şehir içindeki kervansaraylar da büyük külliyelerle birlikte düşünülmüştür. Çoğu günümüze ulaşamayan bu yapılar taphane veya imâretlerle birlikte tasarlanmış, alt katları ahır olmak üzere iki katlı kubbeli mekânlar şeklinde düzenlenmiştir. Ticarete yönelik şehir hanları ve bedestenler ise kare veya dikdörtgen planlı bir avlu etrafında iki katlı mekânları, dışa açılan dükkânları ile dikkati çekerler.

Bursa'daki *Fidan Hanı* ve *Koza Hanı* ile *İstanbul*'daki *Kürkçü Hanı*'nın avlularında birer köşk mescit bulunmaktadır. Ahırlar ayrı bir avluda toplanmıştır. Bursa'daki *Pirinç Hanı* (1508) ikinci kattaki kubbeli revakları ile plan ve mimari bakımdan Koza Hanı'nı hatırlatır.

Fatih'in eseri olan *İstanbul*'daki *Büyük Bedesten* (1470), dışta dükkânlı bedesten şemasında ele alınmış dikdörtgen planlı, sekiz ayaklı, on beş kubbeli bir yapıdır. İçte 44 odası, dışta 64 dükkânı mevcuttur. *Ankara Mahmut Paşa Bedesteni* (1460) dört ayağa yaslanan 10 kubbe ile örtülmüş, dışta 102 dükkânlı bir arasta ile çevrilerek kapalı çarşı şeklinde yapılmıştır. XVI. yüzyılda *Edirne Selimiye Külliyesi*'ne ek olarak yapılan *Arasta*, karşılıklı dükkânlardan oluşan tonoz örtülü, çarşı ile dik olarak birleşen ikinci bir çarşıdan meydana gelmektedir.

XVI. ve XVII. yüzyıllarda Anadolu ile Ortadoğu'nun önemli kentlerinde pek çok bedesten ve arasta yapılmış, çoğu günümüze kadar işlevini sürdürmüştür.

5.9- Saray ve Konaklar

Osmanlı mimarisinde dini ve sosyal içerikli yapılar kadar, devleti temsil eden saraylara, üst düzey yöneticilerinin kaldığı köşklere, konaklara da büyük önem verilmiştir. Teşkilat ve teşrifatta dönemlerindeki dünya devletlerini hayran bırakacak bir tavır sergilemek esas alınmıştır.

İlk Osmanlı sarayı Bursa'da, daha sonra ikinci başkent Edirne'de yapılmıştır. Etrafı yüksek duvarlarla çevrili geniş bir avlu ve bahçeler içinde yer alan *Edirne Sarayı*, köşkler, kasırlar, değişik büyüklükte ve çok sayıda odalardan oluşuyordu. Ancak eski resim ve gravürlerden tanıyabildiğimiz bu saraylardan günümüze *Cihannüma Kasrı*'ndan bazı duvar parçaları ile *Kum Kasrı*'ndan bir hamam kubbesi, *Babü's-Saade* adıyla anılan büyük giriş kapısının kemeri ulaşabilmiştir. Sultan II. Murat'ın Tunca nehri kıyısında yaptırdığı *köşk*, zamanla genişleyerek Topkapı Sarayı'na örnek olmuştur.

Fatih'in İstanbul'daki ilk sarayı *Bayezit*'te Üniversite merkez binasının bulunduğu alana yapılmıştı. *Eski Saray* adıyla bilinen yapıdan hiç bir iz kalmamıştır. Daha sonra bugünkü Sarayburnu'nda birkaç köşk yapılmış, zamanla eklenen diğer yapılarla bugünkü *Topkapı Sarayı*'nın çekirdeği oluşmuştur. 1474- 1479 yılları arasında Edirne Sarayı göz önünde tutularak gerçekleştirilen bir planlama ile *Yeni Saray* devlet evi olarak kullanılmaya başlamıştır. Etrafı 28 kule ile desteklenen surlarla çevrilmiş, XIX. yüzyıl ortalarına kadar zaman zaman eklenen veya değiştirilen köşk, toplantı salonları, mutfak, harem, cami, hamam gibi çok sayıda bina ve bahçelerle bugünkü şeklini almıştır.

Sarayın Fatih döneminden kalan yapılar arasında surlar ve kapılar, *Bab-ı Hümayun*, *Hazine Odaları*, *İmrahor Odası*, *Mutfaklar* ve *Fatih Köşkü* bulunmaktadır.

Fatih döneminden kalan diğer bir yapı da, bugünkü Arkeoloji Müzesi bahçesinde bulunan *Çinili Köşk*'tür (1473). İki katlı olarak tasarlanan yapının üst katı, haçvari planda kubbeli büyük bir orta salona açılan dört eyvanla, köşelerde kubbeli dört odadan oluşmaktadır. Giriş cephesi bir revak şeklinde düzenlenmiş, iç mekân renkli sır ve mozaik tekniği içeren çinilerle süslenmiştir. Çinili Köşk'ün tasarım ve mimari uygulaması Selçuklu geleneğini yansıtmaktadır.

Topkapı Sarayının III. Avlusunda bulunan ve günümüzde *Hazine Dairesi* olarak bilinen *Fatih Köşkü*, saray topluluğunun en eski ünitesidir. Giriş sofasına bitişik bir salon ile üç odanın açıldığı Marmara'ya bakan revaktan oluşur. Çinili Köşk'e göre daha sade bir yapıdır. Sarayın iki kubbeli *Divan Odası* (kubbe altı), *Harem Dairesi*, *III. Murat Dairesi* ve *Hamam* Sinan'ın eseridir. Ancak daha sonraki dönemlerde bazı değişiklikler yapılmıştır. Sultan IV. Murat tarafından yaptırılan *Revan* (1636) ve *Bağdat* (1639) *Köşkleri*, Sultan İbrahim'in eseri *Sünnet Odası* da klasik dönem özelliklerini yansıtırlar. Saray ünitelerinin tümü zarif mimari üslûbun yanısıra zengin çini ve kalem işi örneklerle bezenmiştir.

Bursa'daki *Muradiye Konağı*, XVII. yüzyıldan kaldığı halde Sultan II.Murat Konağı olarak tanınmıştır. Geleneksel Türk evi planında iki katlı olarak yapılmış, ta-

van raf ve dolaplar zengin kalemişi motifleriyle süslenmiştir. *Kanlıca*'daki Amcazade Hüseyin Paşa'ya ait *Meşruta Yalısı* (1698) da klasik dönemden kalan nadir sivil yapı örneklerinden birisidir.

5.10- Askeri Mimari

Surları aşan toplar icat edilmiş olsa da, kentlerin savunmasında kaleler hâlâ önemini korumuştur. Bu açıdan Osmanlı topraklarındaki tüm kaleler onarılmış, gerekli görülenlere yeni sur ve burçlar eklenmiştir.

İstanbul'un fethinden önce, Yıldırım Bayezit'in yaptırdığı *Anadolu Hisarı*'nın (1395) karşısına Fatih *Rumeli Hisarı*'nı (1452) yaptırarak Boğazı kontrol altında tutmayı hedeflemiştir. Sahilden başlayıp tepeye doğru dalgalı bir arazide şekillenen Rumeli Hisarı (Boğazkesen), kule ve burçlarıyla eşsiz bir manzara sergilemektedir. Fatih İstanbul'da yaptırdığı *Yedikule Hisarı*'nın (1458) yanısıra, *Çanakkale Boğazı*'nı da kontrol altında tutmak amacıyla *Kale-i Sultaniye* ve *Kilit Bahr* adlı hisarları inşa ettirmiştir.

KAYNAKLAR

Kısaltmalar:

MKS: *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, I- II, İstanbul 1988.

UTİB: *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, I-II-III, İstanbul 1986.

Ahmet Refik (Z. Sönmez), *Türk Mimarları*, İstanbul 1977; Z. Ahunbay, "Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları", *MKS*, I, s.239-311; "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme", *MKS*, I, s. 531-538; S. Akalın, "Mimar Dalgıç Ahmed Paşa", *Tarih Dergisi*, IX, 1958, s. 71-80; N. Akmandor, "Koca Sinan'ın Plancılığı, Eserleri ve Mühendisliği", *Türkiye Mühendislik Haberleri*, 151, 1968,s. 1-6; F. Akozan, "Türk Han ve Kervansarayları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I, 1963, s. 133-167; *Süleymaniye Külliyesi*, İstanbul 1988; K. Altan, *Mimar Sinan*, İstanbul 1931; O. Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, New York 1971; *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul 1986; İ. Aslanoğlu, "Siting of Sinan's Külliye's in Istanbul", *Mimar Sinan The Urban Vision*, Roma 1988, s. 192-197; E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisi'nin İlk Devri*, İstanbul 1966; Ö. Bakırer, "16. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Pencerelere İlişkin Biçim ve Malzeme Özellikleri", *UTİB*, I, 1986, s. 113-126; C. Baltacı, *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri*, İstanbul 1976; Ö. L. Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmâreti İnşaatı, 1550-1557*, I (1972), II, Ankara 1979; A. Batur, "Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmaları II*, İstanbul 1970, s. 207-216; A. Batur-S. Batur, "Sinan Bibliyografyası", *Mimarlık*, 67, 1969, s. 17-34; S.Batur, *Osmanlı Camilerinde Örtü ve Geçiş Öğeleri*, İstanbul 1980; "Osmanlı Camilerinde Sekiz Ayak Sisteminin Gelişmesi Üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, I, 1968, s. 139-163; O. Bozkurt, *Koca Sinan'ın Köprüleri*, İstanbul 1952; G. Cantay, "Sinan'ın Mimarisi Darüşşifalar", *MKS*, s. 356-363; "Sinan'ın Mimarisi Kervansaraylar", *MKS*, s. 369-392; "Süleymaniye Tıp Medresesi ve Şifahanesi", *Kaynaklar*, II, 1984, s. 33-40; T. Cantay, "XVI. Yüzyıl Türk Mimarisinde Bazı Tasarım ve Çizim Esasları", *UTİB*, II, s. 53-66; K. Çeçen, "Süleyman Su Yolları", *UTİB*, III, s. 105-122; *Mimar Sinan ve Kırk Çeşme Tesisleri*, İstanbul 1988; "Sinan'ın Yaptığı Köprüler", *MKS*, s. 429-438; E. Çetin, "Günümüzde Yapılan Edirne Selimiye Camii Restorasyonu", *UTİB*, II, s. 217-220; Y Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*, I, İstanbul 1979; "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", *MKS*, s. 465-478; H. E. Eldem, *Camilerimiz*, İstanbul 1932; S. H. Eldem, *Köşk ve Kasırlar*, I, İstanbul 1969, II, 1973; M. Erdoğan, "Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri", *Türkiyat Mecmuası*, 12, İstanbul 1975; M. Eriç, "Sinan'ın Malzeme Kullanım Anlayışı", *UTİB*, I, s. 125-134; J. Erzen, *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri*, Ankara 1981; *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz*, Ankara 1996; S. Eyice, "İstanbul Minaraleri", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I, 1963, s. 31-132; "Mimar Sinan'ın Kaynakları", *Gösteri*, 88, 1988, s. 6-10; A. Gabriel, "Les Mosquées de Constantinople", *Revue Syria*, 1926, s. 359-419; S. Genim, "Sinan'ın Sivil Yapıları", *MKS*, s. 343-402; G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971; "Sinan and City Planning", *Mimar Sinan the Urban Vision*, Roma 1988, s. 10-19; R. Günay, "Sinan Yapılarında İç Mekan Gelişimi", *Gösteri*, 88, 1988, s. 19-21; *Sinan'ın İstanbul'u*, İstanbul 1988; M. İzberk, *Mimar Sinan'ın Mimarlık, İnşaat ve Sanat Açısından Türk Kültürünün gelişmesine Katkıları*, İstanbul 1986; İ. H. Konyalı, *İstanbul Abideleri*, İstanbul 1940; *Mimar Koca Sinan, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekaleti, Azatlık Kağıdı, Alım Satım Hüccetleri*, İstanbul 1948; D. Kuban, *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü*, İstanbul 1958; "Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı", Mimarlık, 40, 1967, s. 13-34; Sinan'ın *Sanatı ve Selimiye*, İstanbul 1977; "Arhitecture of the Ottoman Period", *The Art and Architecture of* Turkey, Oxford 1980, s. 137-170; "Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri", *MKS*, s. 581-624; A. Kuran, *Mimar Sinan*, İstanbul 1986; "Mimar Sinan'ın İlk Eserleri", *Belleten*, 37, 1973 s. 533-556; "Single Domed Mosque of the Architect Sinan", *UTİB*, III, s. 83-104; "Mimar Sinan'ın Türbeleri", *MKS*, s. 223-238; R. M. Meriç, *Mimar Sinan, Hayatı, Eserleri, Eserlerine Dair Metinler*, Ankara 1965; S. Mülayim, "Osmanlı Mimarisi", *Osmanlı Ansiklopedisi*, III, İstanbul 1996, s. 9-89; W. Müller, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Würzburg, 1977; M. Z. Orgun, "Hassa Mimarları", *Arkitekt*, 1938, s. 333-342; A. Ödekan, "Sinan'ın Mimarisi Kütle Biçimlenişi ve Cephe Düzenlemesi", *MKS*, s. 513-529; S. Ögel, *Der Kuppelraum in der Türkischen Architectur*, İstanbul 1972; "Sinan Sonrası", *UTİB*, III, s. 200-205; "Türk Mimarisinde Kubbeli Mekan Gelişiminin Anahatları, *Yapı*, 32, 1979, s. 25-43; Y. Önge, "Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar", *MKS*, s. 401-428; "Mimar Koca Sinan'ın İstanbul'daki Selatin Camilerine Getirdiği Bir Yenilik", *Töre*, 30, 1971, s. 34-37; T. Öz, *İstanbul Camileri*, I-II, Ankara 1962, 1965; G. Özdeş, "Mimar Sinan'ın Şehirciliği", *UTİB*, s. 43-52; S. Saatçi, *Mimar Sinan'ın Yapılarındaki Kitabeler*, İstanbul 1988; N. Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, 1987, s. 31-32; M. Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975; M. B. Tanman, "Sinan'ın Mimarisi Tekkeler", *MKS*, s. 311-332; G. U. Tanyeli, "Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Mimarlık Teknolojisi", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, İstanbul 1993, s. 125-149; E. Tokay, *İstanbul Şadırvanları*, İstanbul 1951; O. C. Tuncer, "Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan'ın Mekan Kavramı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, XII, 1983, s. 149-160; "Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Dini Yapılarında Kubbenin Amacı ve Uygulama Açısından Karşılaştırma", *Vakıflar Dergisi*, 18, 1984, s. 127-140; A. Ülgen, *Klasik Devir Minareleri*, İstanbul 1996; A. S. Ülgen, "Şehzade Camii Heyeti", *Mimarlık*, 5-6, 1952, s. 13-16; A. S. Ünver, *Mimar Sinan'ın Yaptığı Hastaneler ve İçtimai Muavenet Müesseseleri*, İstanbul 1934; F. Yenişehirlioğlu, "16 Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır?", *Mimarlık*, 82, s. 5-6; Ş. Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *MKS*, s. 479-498.

OSMANLI MİMARİSİNİN GELİŞİMİNDE HASSA MİMARLAR OCAĞI'NIN YERİ, ÖRGÜTLENME BİÇİMİ VE FAALİYETLERİ

DOÇ. DR. ZEKİ SÖNMEZ
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Anadolu Türk mimarisi ve özellikle Osmanlı dönemi mimarisi, yalnızca Doğu ve İslâm mimarisi içinde değil, dünya mimarlık tarihinde de özel bir yere sahiptir. Bu özel ve belirgin yere konulmasında, Osmanlıların zaman içinde bir dünya imparatorluğu olmasının sağladığı ekonomik imkanların yanında, devletin imar ve bayındırlık faaliyetlerini çok düzenli ve etkili bir merkezi örgüt eliyle organize etmesinin de çok büyük payı vardır.

İmparatorluğun üç kıtaya yayılmış geniş coğrafyası üzerindeki zengin mimarlık faaliyetlerini geliştirmesinin ve çok belirgin bir Osmanlı mimarlık üslubuna dönüştürmesinin sırrını, başkent İstanbul'da doğrudan Osmanlı saray teşkilatına bağlı olarak görev yapan ve taşradaki çeşitli alt kuruluşları vasıtasıyla etkinlik alanını genişleten Hassa Mimarlar Ocağı'nda aramak gerekir.

Osmanlı Hassa Mimarlar Ocağı'nın ilk kuruluş tarihi tam olarak bilinmiyor. Fakat İstanbul'un alınması ile birlikte, yoğun bir yapı faaliyetleri döneminin açıldığı kesindir. Bu tür yoğun girişimin bir örgüt gerektirdiği de açıktır. Ancak Osmanlı arşiv belgelerinde Hassa Mimarlarından ilk kez XVI. yüzyılda söz edilir. 1525 tarihinden önce hazırlanmış olması gereken bir Yevmiye Defteri'nde Mimarbaşı Acem Ali'nin adı geçmektedir.

Mimarlar gözetiminde bir kalenin inşâsı. (Nusretnâme'den).

Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde sınırlı çevreler içinde yetişerek, serbest çalışan ve ihtiyaç duyulduğunda inşaat bölgesine intikal eden, mimariyle ilgili sanatçıların ve mimarların, değişen ve büyüyen Osmanlı Devleti'nin yeni imar-bayındırlık ihtiyaçlarını karşılayamayacağı ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve özellikle merkezi örgütlenmesinin paralelinde kurulması zorunlu hale gelen bu imar teşkilatının, kesine yakın bir ihtimalle İstanbul'un fethinden sonra ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Mevcut tarihi bilgilerin ışığı altında, fiziki açıdan perişan durumda Türklere devredildiği bilinen İstanbul'un yeni bünyesinin oluşmasını gerçekleştirebilmek, hiç şüphesiz eskisinden daha kapsamlı, planlı ve örgütlü çalışmaları gerektiriyordu. Bir ideali gerçekleştiren Fatih Sultan Mehmed'in, Istanbul'u Türk-İslâm dünyasının prestij başkenti yapma tutkusu, "Hassa Mimarlar Ocağı" adı verilen devlete ait mesleki örgütün kurulmasına da imkân tanımıştır. 1453'ten sonraki bir tarihte başlayan Hassa Mimarlar Ocağı'nın faaliyetleri, devletin gittikçe büyüyen imkânlarıyla birleştirilerek, 16.yüzyıl başlarında "Klasik Osmanlı Mimarisi Dönemi"nin ilk basamaklarına ulaşılmıştır.

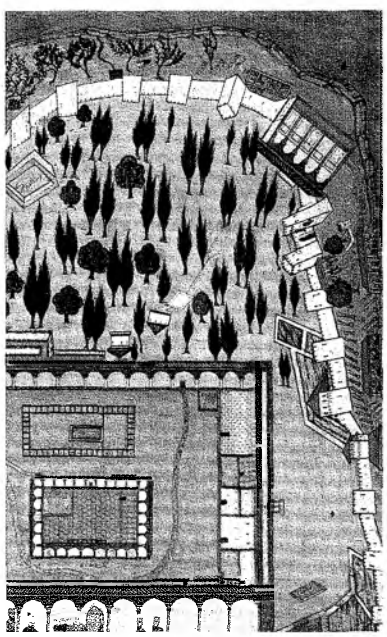
Osmanlı Saray Teşkilatı içinde "Bîrûn" bölümünden sayılan "Hassa

Mimarlar Ocağı", sarayın dört ünlü eminliğinden birisi olan Şehreminliği'ne bağlıydı. Günümüzdeki Belediye Başkanlığı ile benzer nitelikleri olmasına karşılık, Şehreminliği daha değişik özellikler gösteren bir kuruluştu. Bir bakıma tümüyle saray mutemetliği görevini yüklenmişti. Sorumlu olduğu işlerin başında, devlete ait inşaat ve onarımlar, Eski ve Yeni saraylarda çalışan personelin aylıkları, Osmanlı hanedan ailesinin eğitim öğretimiyle ilgili öğretmenlerin, Müftü/Şeyhülislam'ın tahsisat ve ücretlerinin ödenmesi sayılabilir. Ayrıca Galatasaray ve İbrahim Paşa Sarayı'nda çalışanların yiyecek, giyecek ihtiyaçlarını karşıladığı gibi, yabancı devlet elçilerinin Osmanlı topraklarına ulaşmalarından, İstanbul'a varıncaya kadar yaptıkları masraflar da Şehreminliği tarafından ödenirdi.

Himaye bölgeleri ve birkaç eyalet dışında, Osmanlı Devleti'nin siyasi sınırları içindeki bütün yapım ve onarım faaliyetlerini Şehreminliği denetlemekle görevliydi. Şehreminliği de kendi yapısı içindeki Hassa Başmimarının denetimi altında bir Fen Heyeti'ni bu işlerle görevlendirmişti :

Sehremini
Hassa Başmimarı
Fen Heyeti
Su Yolu Nazırı
İstanbul Ağası (Acemi Oğlanlar Ağası)
Kireççibaşı
Ambar Müdürü
Ambar Birinci Kâtibi
Mimar-i Sânî (İkinci Mimar)
Tamirat Müdürü

Topkapı Sarayı'nda bugün mevcut olmayan Yalı Köşkü ile Sepetçiler Köşkü'nde görev yapan bu kurul genel koordinasyonu sağlamak, işçi ve malzeme ihtiyaçlarını karşılamaktan sorumluydu. Şehreminliği, kendisine bağlı olan Hassa Mimarlar Ocağı'nın teknik konularına karışmaz, yalnız malzemenin karşılanması, harcama ve çalışanların ücretlerinin ödenmesi, satın alma ve muhasebe işlemlerini yürütürdü.


Topkapı Sarayı'nın genel plânı. (Hünernâme'den).

Hassa başmimarının yönetimi altındaki Hassa Mimarlar Ocağı'nın ana elemanları şöyle sıralanabilir :

1. Hassa Mimarlar Kethüdası
2. Kalem Kâtibi
3. Mimarlar
4. Minareciler
5. Mermerciler
6. Taşçılar
7. Sıvacılar
8. Neccarlar (Marangozlar)
9. Nakkaşlar (Bezemeciler)

Ayrıca gerektiğinde bu ocağa mimariyle ilgili başka kişiler de katılabiliyordu. Örneğin, Bennâ (duvarcı), Sengtıraş (taş yontucu), Mutallâ (sıvacı), Harrât (çıkrıkçı), Cassâs (kireççi), Hazzâr (biçici), Lağımger (lağımcı), Haddâd (demirci), Camger (camcı), Mülebbin (kerpiççi), Sürbger (kurşuncu).

Ocakta görev alan mimar sayısı zaman içinde sık sık değişmiş, 1527-1528'de sayıları 14 olarak saptanmışken, 1633-1634'de 43 olmuştur. Başmimarlık dışında ocakta çok sayıda azınlık mimara da görev verilmiştir.

Hassa Mimarlar Ocağı, kendi çağının kuralları içinde ileri bir atılım, güçlü bir okul niteliği taşır. Genellikle Yeniçeri Ocağı'ndan, Saray'daki sanatçılardan ya da dışarıdan seçilen yetenekli gençler, ocakta teorik ve uygulamalı dersleri usta-çırak ilişkisi içinde sürdürürlerdi. Çoğunlukla bir mimar adayı, yapım işleriyle ilgili birkaç sanatı ayrı ayrı öğrenmek zorundaydı. Yetişme süresinin uzun, başlangıçta aldıkları ulûfenin az olmasına karşılık, mimar adayları ünlü ustaların yanında yetişme olanaklarına sahiptiler. Ayrıca çeşitli tarihi kaynaklar, mimarların Hendese dersi gördüklerinden de söz etmektedir.

Hassa Mimarlar Ocağı görev olarak yalnızca yeni yapıların tasarım ve üretimiyle sınırlı kalmayıp; imparatorluk genelinde dini, sosyal ve her türdeki kamu yapılarının keşif, bakım ve onarımından başka işçi ücretleri ile

malzeme kalite ve fiyatlarının tespitini de üstlenmişti. Hassa Mimarlar Ocağı gerçek etkinliğini 16.yüzyılın başlarından itibaren kazanmaya başlamıştır. Özellikle Mimar Sinan, bu örgüte bir okul niteliği kazandırmaya çalışmış; yetenekli bulunan kişiler belirli aşamalardan geçtikten sonra ocağa alınarak usta-çırak düzeni içinde, kuramsal ve uygulamalı çalışmaları izleyerek mesleğin çeşitli kademelerinde yönetici, tasarımcı ve uygulamacı görevi almışlardır. Süleymaniye medreselerinde geometri dersi verdiği bilinen ve çeşitli uygulamalarından, mimarlığı kadar mühendisliğinin de güçlü olduğu anlaşılan Mimar Sinan'ın, başına geçtiği Hassa Mimarlar Ocağı'nı geliştirdiği bilinmektedir. Aynı şekilde bu ocak da, Mimar Sinan'ın sanatçı dehasını uygulamada, bir makine düzeninde yılmadan çalışmıştır. 16.yüzyılda sayıları 43'e ulaşan Hassa mimarları kendi içinde hiyerarşik olarak:

a- Müstaid: yetenekli, eğitilmeye hazır.

b- Şagirt

c- Vasat

d- İhtiyar (yaşlı ve deneyimli)

e- Kalfa

f- Üstâd

g- Başmimar

diye sınıflandırılmıştı. Başmimarın çeşitli nedenlerle sürekli başında bulunamadığı ya da İstanbul dışında yapılan inşaatları, bu teşkilattan bir kişi "Mimarbaşı Kaim-makamı" sıfatıyla yönetirdi. Bilindiği gibi bu kelime dilimize "Kaymakam" olarak yerleşmiştir.

Hassa Mimarlar Ocağı'nın görevlerine gelince:

1. Devletin yaptıracağı tüm inşaatların planlarını, onarımlarını yapmak, keşif bedellerini hesaplamak ve inşaatın uygulanmasını yürütmek: Osmanlı sınırları içinde yapılması gerekli inşaat ya da onarımlar için, yapının önemine göre başmimar veya yardımcılarından biri (veya daha fazlası) görevlendirilirdi. Oluşturulacak kurulda Hassa mimarından başka Bina Emini (hazine mutemedi) ve bilirkişilerden oluşan bir grup gerekli incelemeleri yapar, Keşif Defteri'ni hazırlayarak Başmimarın onayından sonra Divan'a gönderirdi. Divan'dan gerekli izin alındıktan sonra uygulama gene Hassa Mimarlar Ocağı eliyle sürdürülürdü.

2. Vakıflara ait yapıların inşaat ve onarımlarını yapmak;

3. Azınlıkların dini yapılarının onarım keşiflerini yapmak;

4. Başkent İstanbul'un devlet inşaatları ve onarımlarını uygulamak; sivil inşaatların denetimi ile şehircilik faaliyetlerini yürütmek;

5. Ordu sefere çıktığında inşaat-onarım ve benzer hizmetleri yürütmek;

6. Yapı ustaları ve işçilerinin ücretlerini tesbit etmek;

7. Yapı malzemesi kalitelerini ve fiyatlarını tesbit etmek.

Osmanlı mimarisinin gelişmesinde olduğu gibi, İstanbul'daki yapı ve imar faaliyetlerinde de Hassa başmimarlarının yetki ve katkıları çok büyüktü. 1525 yılından başlayarak Divan kayıtlarında adlarına rastlanan Osmanlı başmimarları, görev yaptıkları tarihlere göre şöyle sıralanmaktadır :

1- Mimar Acem Ali	1520 ? - 1537
2- Mimar Sinan	1537 - 1588
3- Mimar Davud Ağa	1588 – 1598
4- Mimar Dalgıç Ahmet Ağa	1598 – 1603
5- Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa	1603 – 1618
6- Mimar Ömer Ağa	1621 –
7- Mimar Kasım Ağa	1622, 1634, 1639 – 1643, 1645, 1651
8- Mimar Hasan Ağa	1623, 1638
9- Mimar Mustafa Ağa	1644 – 1645, 1645 – 1651, 1651 – 1668
10- Mimar Ali Ağa	1665 – 1668
11- Mimar Abdi Ağa	1674
12- Mimar Ahmet Ağa	1674 – 1679
13- Mimar İbrahim Ağa	1679
14- Mimar İsmail Ağa	1680 – 1684, 1691, 1695
15- Mimar İlyas Ağa	1685
16- Mimar Hasan Ağa	1685 – 1686
17- Mimar Ahmet Ağa	1686 – 1688

18- Mimar Hüseyin Ağa	1688 – 1691, 1694 – 1698
19- Mimar Hacı Ömer Ağa	1691, 1693 – 1694
20- Mimar Hasan Ağa	1695
21- Mimar Hacı Hasan Ağa	1696
22- Mimar İbrahim Ağa	1697
23- Mimar Mehmet Ağa	1697 – 1698
24- Mimar Elhac Hüseyin Ağa	1700
25- Mimar İsmail Ağa	1701
26- Mimar Ömer Ağa	1701
27- Mimar İbrahim Ağa	1717
28- Mimar Kayserili Mehmet Ağa	1724 – 1737
29- Mimar Elhac Hüseyin Ağa	1747
30- Mimar Ahmet Ağa	1749 – 1753
31- Mimar Mehmet Tahir Ağa	1764
32- Mimar Nurullah Efendi	1793
33- Mimar Mehmet Rasim Efendi	1821
34- Mimar Abdülhalim Efendi	1824 – 1831

1537 yılında Hassa Mimarlar Ocağı'nın başına getirilen Mimar Sinan'ın çalışmalarından ve başarılarından söz ederken teşkilatın, başkent İstanbul'dan İmparatorluğun küçük kasabalarına kadar uzanan etkinliğini, hangi düzenleme zinciri içinde gerçekleştirdiğini de irdelemek gerekir. Bilindiği gibi Osmanlı mimarisi üzerine yapılan değerlendirmelerde, imparatorluk genelinde, mimarlık mesleği ve imar faaliyetlerinin organizasyonundan söz edilirken, çoğunlukla "Hassa Mimarlar Ocağı" ile "Hassa Mimarlığı" tanım ve kavramları üzerinde durulmakta, başkent İstanbul'da bulunan bu merkezi teşkilâtın, ülke genelinde, tüm imar ve bayındırlık etkinliklerini yürüttüğü varsayılmaktadır. Gerçekte bu değerlendirme ancak yarı yarıya yeterli ve doğru sayılmalıdır. Çünkü Hassa Mimarlar Ocağı en üst organdı ve imar-bayındırlık konusunda merkezden taşraya uzanan zincirin ilk halkasıydı. Olaya mantık ölçüleri içinde bakıldığında; sayıları XVI.yüzyıl başlarında 18 veya biraz daha fazlası, XVII.yüzyıl başlarında ise 43 ya da biraz daha fazlası olarak beliren Hassa Ocağı mimarlarının, tüm imparatorluk genelinden sorumlu olmaları, hiç kuşkusuz maddeten mümkün olamazdı. Üstelik örgüt olarak görev alanları, yalnızca anıtsal eserlerin inşası olmayıp, günümüzün mimarlık mesleği dışında kalan pek çok faaliyetini de kapsıyordu.

Tuna üzerinde bir köprü. (Hünernâme'den).

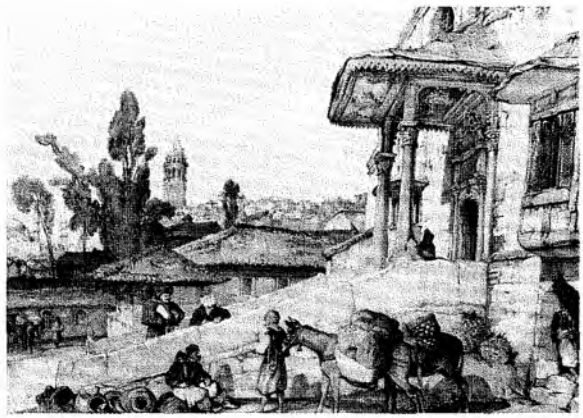
Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinde genellikle, serbest ve gezginci gruplar halinde icrayı faaliyet ettikleri anlaşılan, mimar ve mimariyle ilgili sanatçıların; beylikten devlete, devletten imparatorluk boyutlarına ulaşan topraklar üzerinde ve hızlı gelişen şehirleşme bazında yeterli olamayacağı anlaşıldığında, önce başkentteki Hassa Mimarlar Ocağı kurulmuştur. Ardında da, daha sonra adlarını vereceğimiz bu teşkilatın alt kuruluşları olan taşra düzenlemelerine gidilmiştir. Hassa Mimarlar Ocağı'nın öncelikli görevi, tıpkı "Ehl-i Hiref Teşkilatı"na mensup sanatçı grupları gibi, kadro ve maaşla bağlı olduğu Osmanlı sarayının ihtiyaçlarını karşılamaktı. Osmanlı el sanatlarıyla uğraşan Ehl-i Hiref Teşkilatı mensuplarından farkı ise, yaptığı işin niteliği gereği, faaliyetini sultanın sarayı ölçeğinde değil, önce sultanın başkenti yani İstanbul kenti ölçeğinde, sonra da üst yürütme organı olarak imparatorluk ölçeğinde ele almasıdır. Ayrıca ülke genelindeki tüm savunma ve askeri yapılar da gerçek anlamda devletin malı, mecazi anlamda ise Sarayburnu'ndaki sultan sarayının sur ve burçları sayıldığından, yapım ve onarımları doğrudan Hassa Mimarlar Ocağı'nın görev alanı içindeydi.

Bugüne kadar incelenen tarihi belgeler, Osmanlılarda imar-bayındırlık faaliyetlerini ülke genelinde, organize eden, denetleyen altı adet mimarlık mesleği ile ilgili kuruluşun varlığını ortaya koymuştur. Merkezdeki asıl teşkilata yani Hassa Mimarlar Ocağı'na doğrudan ya da dolaylı biçimde bağlı olan organların adları şöyledir:

1- Hassa Mimarlar Ocağı
2- Ordu Mimarları
3- Eyalet Mimarları
4- Bölge Mimarları
5- Kent Mimarları
6- Vakıf Mimarları

ORDU MİMARLARI

Osmanlı ordusunun hizmetinde bulunmak üzere genellikle Hassa Mimarları Ocağı'ndan başmimar tarafından seçilen çeşitli sayıda mimara görev verilirdi. Yapacakları işlerin başında, ordunun geçeceği yollardaki köprüleri kurmak, alınan kale, sur, burç ve palangaları onarmak ilk planda gelen görevleriydi. Yanlarına sefer sırasında yeterli sayıda inşaat esnafı verilirdi. Sayıları seferin durumuna göre 20'ye kadar yükseltilebiliyordu. Ayrı bir teşkilat olmamalarına karşılık, askeri yapılar konusunda uzmanlık kazandıkları için barış zamanında da sınırlardaki askeri yapıların keşif ve onarımı ya da yenilerinin yapımıyla sık sık görevlendirilirlerdi.



EYALET MİMARLARI

Hassa Mimarlar Ocağı'ndan sonra kurulan ikinci taşra mimarlık teşkilatıdır. Ne zaman kurulduğu tespit edilememiştir. Çoğunluğu tımar sahibi idi. Görev alanlarının ilk sırasında, bulundukları eyaletin sınırlarında yer alan savunma yapılarını, yine bulundukları eyaletten sağladıkları inşaat esnafı ve işçileriyle onarmak ve güçlendirmekti. Çıkış kaynakları genellikle Hassa Mimarlar Ocağı idi. Ancak gittikleri eyalette sürekli kalarak hizmet ederlerdi.

BÖLGE MİMARLARI

Hassa Mimarlar Ocağı'nda taşra teşkilatının önemli bir halkasıdır. Kesin kuruluş tarihi henüz saptanamamıştır. Hassa mimarlarına vekaleten belirli bir bölgenin toplu yerleşme birimlerindeki inşaat nizamını düzenlemekle mükelleftiler. 16.yüzyılın başlarında görev bölgeleri oldukça geniş tutulmuşken, daha alt bir birim olan şehir mimarlıklarının kuruluşundan sonra, çalışma ve denetim işlerinin kolaylaştığı anlaşılmaktadır.

ŞEHİR MİMARLARI

Hassa Mimarlar Ocağı'nda taşra teşkilatının son halkasıydı. Zaman içinde yoğun şehirleşmeler sonucu, imparatorluğun pek çok kent ölçeğindeki biriminde inşaat, malzeme ve ticari faaliyetini düzenleme gereği ortaya çıkmıştı. Kesin kuruluş tarihi bilinmeyen şehir mimarlıkları, kentin ihtiyacına göre birden fazla da olabiliyordu. Tayinleri, mimarlık bilgi ve deneyimleri dikkate alınarak, Hassa başmimarı tarafından yapılırdı. Genel teamül olarak babadan oğula geçen meslekte, atamaların da bu durum gözetilerek yapıldığı anlaşılmaktadır.

VAKIF MİMARLARI

Bu kurum Osmanlılardan önce de vardı. Külliye niteliğindeki yapıları inşa ettiren kişiler, genellikle vakıf senedindeki görevli listesine mimar adı da eklerlerdi. Maaşları vakıf tahsisatından karşılan bu mimarlar, sorumlu oldukları yapıların bakım ve onarımını yaparlardı. Görev alanı olarak değil de atanmaları sırasında, ehliyetleri açısından, Hassa Mimarlar Ocağı'nın onayı alınırdı. Bu kişilerin, vakıf mimarlığı görevleri sürekli olmak üzere, zaman zaman şehir mimarı olarak da atandıkları bilinmektedir.

Yetenekli kişiler arasından seçilen ve gerekli teknik bilgilerle donatılan Hassa mimarlarının ileri düzeyi Mimar Sinan'dan sonra XVII ve hatta XVIII. yüzyıl sonlarına kadar korunmaya çalışılmıştır. Belirtilen dönemlerde kendileri için "san'at-ı mimariyede kâmil ve ilm-i hendesede mâhir" ya da "emr-i bina ve mesahadan habir" tanımlarının kullanılması bu görüşü doğrulamaktadır. Ancak XIX. Yüzyılın başlarından itibaren devletin tüm kadrolarında görülen çözülme bu ocağın geleneksel yapısını da sarsmaya başlar. Hassa başmimarının önerisi ve sadrazamın onayı ile örgüte yapılan atamaların yerini kuraldışı etkenler belirlemeye başlar. Meslekle ilişkisi bulunmayan kişiler, doğal olmayan yollar ve etkilerle "Cemâat-i Mimârân-i Hassa" kadro-

larından maaş olarak aldıkları "Ulufe"den başka, devlete ve vakıflara ait yapılardan "Harc-i Mimari", dükkânlarla azınlıklara ait konutlardan "Rüsum-ı Mutâde" toplama hakkı elde ederler.

Bu durum doğal olarak örgütün sanatsal ve teknik düzeyini sürekli düşürmüş, önlem olarak Hassa mimarlarının Mühendishâne-i Berrı-i Hümâyun'daki dersleri izlemeleri ve ocağa atanacak kişilerin Mühendishane çıkışlı olması öngörülmüştür. Ancak Mühendishâne-i Berrı-i Hümâyun'un eğitim programı mimar yetişmesine elverişli olmadığı gibi bu okul da 1825'de kapanmıştır. Bir bakıma tüm kaynakları kuruyan mimarlık mesleğine, Batıdaki yeni malzeme olanakları ve teknik gelişmeler paralelinde, köklü bir eğitimle yaklaşılmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır. İlk kez 1834 yılında Mimar Abdülhalim Efendi tarafından Sultan II. Mahmud'a bir okul önerisi sunulmuşsa da, bu düşünce ancak 1882 yılında Sanayi-i Nefise-i Şâhane Mektebi'nin açılmasıyla gerçekleşebilmiştir. Aradan geçen süre içinde ülkenin mimari faaliyetleri, tümüyle yabancı ya da Batıda eğitim görme olanağı bulabilen azınlık mimarlarının denetimine girmiştir. Zaman içinde kendisini yenileyemeyen, özellikle ticaret ve kamu yapıları ile çok katlı konut tiplerinde uygulanan yeni tasarım ilkeleri ve teknik gelişmelere uzak kalan Osmanlı mimarlarının mimarlık mesleğinde hiçbir iddiası kalmamıştır.

KAYNAKLAR

Akalın, Ş., "Mimar Dalgıç Ahmet Paşa", *Tarih Dergisi,* Sayı: 9/3, 1958, s. 71-80.

Altan, K. "Mimar Davut", Arkitekt, Sayı: 11-12, 1935, s. 339-32. "Klasik Türk Mimarları/ Mimar Mehmet", Arkitek, Sayı: 3, 1937, s. 81-83. "Mimar Mehmet Tahir", *Arkitekt,* Sayı: 7, 1937, s. 193-194.

Altınay, A.R. "Mimar Davud", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Sayı: 8/1, 1932, s. 1-16. Türk Mimarları (Haz: Z. Sönmez), Sander Yayınları, İstanbul 1977.

Emre, N. "Türk Mimarları", *Arkitekt,* Sayı: 7/1, 1937, s. 11-13.

Erdenen, N. "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları", *Mimarlık,* Sayı: 27, 1966, s. 15-18.. "Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri", Mimarlık, Sayı: 32, 1966, s. 19-21. "Osmanlılarda Mimarlık Teşkilatı", *Hayat Tarih Mecmuası,* Sayı: 2/12, 1967, s. 44-52.

Erdoğan, M. "Mehmet Tahir Ağa", Tarih Dergisi, Sayı: 10, 1954, s. 157-180; Sayı: 11-12, 1955, s. 159-178; Sayı: 13, 1958, s. 161-173; Sayı: 15, 1960, s. 179-204. *Lale Devri Başmimarı Kayserili Mehmet Ağa,* İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1962.

Gökyay, O. Ş. "Risele-i Mimariyye, Mimar Mehmet Ağa, Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1975, s. 113-215.

Kemalettin, A. "Mimar Koca Kasım Ali", *Mimar,* Sayı: 5, 1934, s. 147-150.

Konyalı, İ. H. Mimar Koca Sinan, İstanbul 1948.

Kumbaracılar, İ. "Türk Mimarları", *İrketkt,* Sayı: 7/3, 1937, s. 85-86.

Kunter, H. B. "Mimar Ali Bey'in Bilinmeyen İki Vakfiyesi", *V. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri,* Ankara 1960, s. 438-441.

Mayer, L. A., Islamic Architects and Their Works, Cenevre, 1956.

Meriç, R. M., *Mimar Sinan'ın Hayatı, Eserleri, Mimar Sinan'ın Hayatına, Eserlerine Dair Metinler,* Ankara, 1955.

Nirver, S. M. "II. Selim'in Hassa Ser Mimarı İbrahim Kâmi'nun Su Mimarisine Dair Eserleri", *Arkitekt,* Sayı: 26/288, 1957, s. 133-134.

Orgun, Z. "Hassa Mimarları", *Arkitekt,* Sayı: 8/10, 1938, s. 339-342., "Mimar Dalgıç Ahmet", *Arkitekt,* Sayı: 11/3-4, 194, S. 59-62.

Sönmez, Z. "Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s. 251-258. *Mimar Sinan Ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler,* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988. *Başlangıcından Günümüze Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1989,

Turan, Ş., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi,* Sayı: 1/1, 1964, s. 157-200.

SİNAN

PROF. DR. DOĞAN KUBAN
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Osmanlı dönemi Türkleşen Anadolunun Akdeniz ve özellikle Balkan egemenliğinin politik örgütlenmesidir. Bu politik örgütlenmenin kültürel ve sanatsal en büyük gösterisi Sinan'ın başmimar olduğu dönemin mimarisidir. Sinan adı, Kanuni, İstanbul ve Süleymaniye ile birlikte Osmanlı devletinin bu en görkemli çağını, böylece Osmanlıyı simgeler. Dünya mimari tarihine de böyle malolmuştur. Sinan Birinci Selimden Üçüncü Murad'a kadar uzanan bir sürede, Anadolu-Türk kültürünün potansiyelini hem boyut olarak hem evrensel özellikleriyle ifade eden anıtsal mimarinin baş yaratıcısı olduğu kadar, ırki köken içeriği olmayan, meritokratik Osmanlı idare sisteminin has ürünü olarak da bir paradigma özelliği taşır.

Bu özel tarihi konumu ile, hakkında bilgimiz olan Osmanlı mimarlarının başında gelir. Bu bilgilerin kişisel biyografisine ilişkin temel kaynağı genç dostu Sai Mustafa Çelebi'nin kaleme aldığı Tezkiret-ül-Bünyan'dır. Tezkiret-ül-Ebniye, Tuhfetü-l-Mimarin gibi diğer yazmalar tek bir otobiyografik yapıtın varyasyonlarıdır. Bunların yanında Sinan'ın vakfiyeleri, yapılarının inşaat defterleri, yapılarına ilişkin bir iki yapıt, Divan kayıtlarında onun yaşamına ve yapılarına ilişkin bilgiler diğer kaynakları oluşturur. Kuşkusuz en önemli kaynak onun döneminde yapılan yapılar, ve müellifi olduğu kesin olarak bilinen büyük camiler, külliyelerin diğer yapıları ve su yapılarıdır. Bunlar onaltıncı yüzyılda, teknik ve estetik özellikleriyle dünyanın en üst düzeyde yarattığı uygarlık ürünleri içinde yer alır.

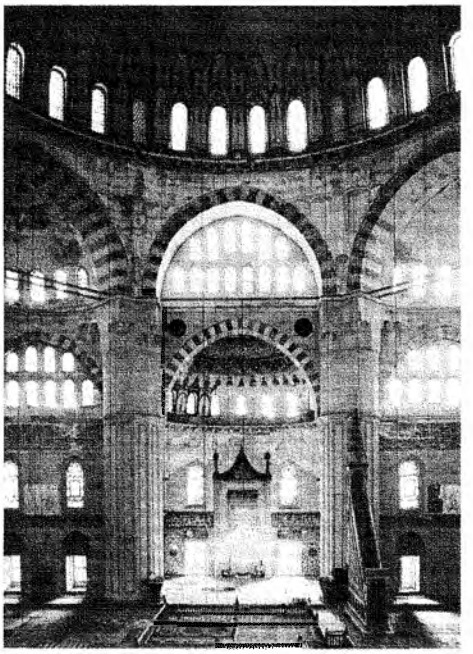
Mimar Sinan, Kanuni'nin mezarının hazırlanması sırasında. (Nakkaş Osman, Tarih-i Sultan Süleyman)

Sinan'a ilişkin otobiyografilerde bir yandan devşirme sistemi içinde, asker kökenli bürokratların yetişmesi, öte yandan mühendislik ve mimarlığı birleştiren askeri tesis yapıcılığının, Sinan gibi bir yeteneği ordunun içinden çekip alarak imparatorluk yapılarının baş mimarı mevkiine getirmesinin hikayesi anlatılmıştır. I. Selim çağında devşirme alınıp, I. Süleyman döneminde yeniçeri olan ve ordunun, Mohaç meydan muharebesi, ve Puglia Seferi dahil Avrupadaki savaşlarına, daha sonra Kanuni'in ünlü Bağdat Seferine katılan Sinan, nihayet Karabuğdan Seferi sırasında, Prut üzerinde ustaca bir köprü inşasından sonra, Zemberekçibaşılıktan doğrudan Hassa Mimarbaşılığına (kendi deyimiyle Reis-i mimaran-ı Dergah-Âli) getirilmiştir. Sinan Padişah'ın hizmetinde usta bir teknisyen olduğunu gösteren yapılar inşa ettiğini, iftihar ederek dile getirir (manzuru ehli hüner olacak binalar bünyad etmek nasib oldu).

Bugüne kadar elde edilen bilgiler, Karaman vilayetine bağlı, Kayseriyye sancağının köylerinde Sinan'ın Hıristiyan akrabalarının olduğunu göstermektedir. Üzerinde en çok durulan köy olan Ağırnas'ın da Sinan'ın köyü olduğu kabul edilebilir. Sinan burada bir çeşme yaptırmıştır. 1520'den önce Orta Anadolunun Hıristiyan köylüleri arasından devşirilmiş olan Sinan'ın doğum

tarihi belli olmadığı için, yüz yaşından fazla yaşadığına ilişkin geleneksel kanı da sadece bir rivayetten ibarettir. Yeniçeri ocağından yetişen bir devşirme askerin Osmanlı kültürünün en ünlü temsilcisi olması ise, onu katıksız bir Osmanlı idarecisi örneği yapar. Bu yetişme süreci sonrasında, Hassa Mimarbaşı Sinan Ağa, yaratıcı kimliği ile evrensel sanatçı statüsüne erişecektir.

Sinan'ın devşirildiği sırada marangozluk konusunda bir çıraklığı olduğu kabul edilebilir. Fakat asıl ustasının orduda olduğu kendi otobiyografisinden anlaşılmaktadır. Biyografisinde de Acemioğlanı iken 'neccarlık semtine talib ve ragıp' olduğunu, yani marangozluk alanında İstekli olduğunu söyler. Van gölünde gemi yapmaktan, Prut üzerinde seyyar köprüye, ve büyük olasılıkla, seferin gerektirdiği her tür geçici ahşap yapıya, palanga türünden ahşap ya da kargir kaleler de yapmış olmalıdır. Sadece Prut üzerinde bir köprü yaparak mimarbaşı olduğu düşünülemez. Mimarbaşı olduktan beş yıl sonra Şehzade Camisinin planlamasını yapan Sinan'ın daha orduda iken hatırı sayılır bir yapıcı ve mimar olması gerekir. Azerbaycan'dan Bağdada, İtayadan, Adriyatik kıyılarından Orta Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafyanın mimarisi ile tanışık olmasının yetişmesinde çok etkili olmuş olması da yadsınamaz. Sinanın yetiştiği çağda imparatorluğun dış ilişkilerinin ağırlığı Akdeniz ve Avrupadır. Bir zamanlar Doğu Roma İmparatorluğunun kapsadığı coğrafi alanlara yayılmış, Doğu Akdenize egemen Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi kültürünün üstünlüğüne olan inançla, egemenlik alanındaki bütün ülkelerde bulunan, ve İslamla çelişmeyen her tür maddi ya da manevi kültür ürününü kolaylıkla özümsemesi doğal bir gelişmeydi. Sinanın sanatı, İslâm kültürünü benimseyen Türklerin, Anadolu ve Akdeniz'i de maddi kültürlerinde sindirerek, yarattıkları sentezin mimaridekı görüntüsüdür.


Edirne Selimiye Camii.

Sinan bir devlet örgütünün başıdır. Gerçi, son bir değerlendirmede, inşa ettiği hemen bütün önemli yapıları sultan ve ailesine yaptığı görülmektedir. Fakat bu aynı zamanda Sultan ve ailesinin gerek dini yapılar, gerekse diğer kamu yapılarının başlıca kurucuları olduğu, başka bir deyişle, İmparatorluğun en büyük kentlerinin fiziksel yapısının, konut mimarisi dışında, sultan ailesinin yapılarıyla belirlendiği gerçeğini ifade etmektedir. Osmanlı devlet örgütünde bir Hassa Mimarları Dairesi ve buraya mimar yetiştiren bir mimar ocağı vardır. Mimarbaşılar da genellikle ocaktan yetişenlerden olmuştur. Fakat bu örgütün ne zaman kurulduğu belli değildir. Sinan ise yeniçeriler içinde asker ocağından yetişip, mimarbaşı olmuştur. Ne var ki Osmanlı devlet örgütünde askeri ve askeri olmayan görevler arasında kesin bir ayrılık olmadığı için, ordunun İstihkam ve mühendislik işlerini gören teknisyenlerle, sarayın ya da kentlerin yapılarını, suyollarını yapanlar arasında değişik statüler aramak doğru değildir. Kaldı ki sultan tarafından en sıkı şekilde kontrol edilen bir meritokrasi de, ehil bir kişinin, biçimsel nedenlerle, herhangi bir mevkiden uzak tutulması da, en azından klasik dönemde, söz konusu olmamıştır.

Başşehirde ve vilayetlerde yapı ve tamir işlerini yürütmekle görevli heyette, İstanbul Ağası denen, Acemioğlanları ağası gibi subaylar da bulunmuştur. Sinan da, bir dönem acemioğlanları yayabaşısı olmuştur. Bütün inşaat işlerinde askeri örgüt mensupları da çalışmışlardır. Süleymaniye inşaat defterleri ordu mensuplarının bu inşaatta gösterdikleri etkinliğin boyutlarını açıkça gösterir. Onun yaşamı, Osmanlı sisteminin bünyesinde, bütün insani verilerin sentezini gerçekleştirebilen kozmopolit, rasyonel ve dolayısla evrensel bir tutumun varlığını kanıtlayan bir olgudur.

Sinan yapılarında, hemen hemen bütün potansiyel olanaklarını geliştirdiği kubbeli örtüye dayanan mimari

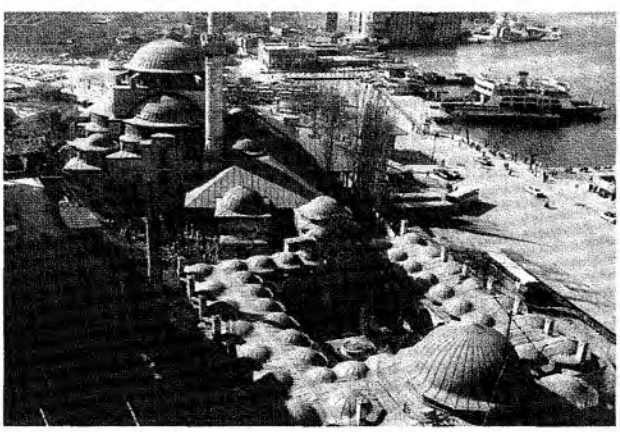
tasarım, mimari alanda Osmanlı mimarisindeki rasyonalizminin en açık göstergesidir. Batı Anadolu'da ve özellikle Osmanlı ülkelerinde ondördüncü yüzyıldan bu yana geliştiğini gördüğümüz kubbeli yapı mimarisi, Anadoluda, İslam dünyasında ve Doğu Roma İmparatorluğu topraklarında varolan kubbeli yapı düzeninin bütün öğelerini ikiyüz yılda yeni bir sentezin temeli olarak adopte etmiş ve özümsemiştir. Taşıyıcı sistemde ve örtüde, Edirne Üçşerefeli Camisinde görüldüğü gibi enine, Eski Fatih ve Bayezid camilerinde olduğu gibi boyuna mekan şemaları kullanılmıştır. Mekan tasarımında tek bir kubbenin egemenliğine verdiği ağırlıkla da, merkezi planlı şemalara, ya da tek kubbenin egemen olduğu şemalara yönelen bir eğilim, Sinan'dan önce ortaya çıkmıştır. Bu şemalarda iç mimarinin biçimlenmesinde kubbeyi taşıyan temel taşıyıcılarla kurulan strüktürel çardak, Selçuk çağının doğulu şemalara uyarak inşa edilmiş tipolojisinden ve genel bir bezemesellikten uzaklaşmağa başlamıştı. Fakat İstanbul'a gelene kadar bir anlamda arkaik bir üslup olarak değerlendirilebilecek bu uygulama döneminde, kübik öğeler ve masif duvarlar, ve az parçalı statik bir tasarım mimariye egemendi. Sinan'ın dünya mimarisine katkısı, kişisel ustalığını ortaya koyan sayısız küçük yapı ve ayrıntılardan çok, cami yapılarında büyük açıklıklı kubbe ile örtülü strüktürlere getirdiği özgün tipolojilerde ve onların estetik tasarımlarındadır. Sultanlar için yapılan büyük camilerle birlikte planlanan sosyal hizmet içerikli yapıların oluşturduğu külliyeler de, İstanbul'da Fatih Sultan Mehmed'in büyük öncü külliyesinden sonra, Sinan'ın yapılarıyla, yaygın bir kent ve mimari konsept olarak yaygınlaşmıştır.

Şehzade Mehmed Camii'nin örtü sistemi.

Sinan'ın ilk büyük sultan yapısı olan Şehzade Camisi (1543-1548), bu geleneğin bütün verilerini içermekle birlikte, çok değişik bir mimari üslubun öncülüğünü yapmış, ve Osmanlı klasik mimarisi olarak tanımlanan bir dönemi açmıştır. İstanbul'un Bayezid'ten Fatihe uzanan büyük kentsel aksı üzerinde, Bozdoğan (eski Valens) Sukemerinin yanında, ve hem Halice hem de Marmaraya bakan platonun üzerinde yapılan Şehzade külliyesi, Kanuni tarafından yaptırılmış ve en sevdiği oğlu Şehzade Mehmed'in erken ölümü üzerine onun adına adanmıştır. Osmanlı tarihinde herhangi bir şehzade için bu boyutlarda bir cami yapılmasının başka örneği olmadığı gibi, yapının tarihi bakımından da, Şehzadenin ölümü ile ilişkisi açısından bazı kuşkular vardır. Büyük bir olasılıkla, yeri itibariyle o sırada İstanbul yarımadasının en uygun yerinde yapılan bu külliye, önce Sultan için başlamış, şehzadenin ölümü üzerine onun anısına bağışlanmıştır. Şehzade Mehmet bu caminin haziresindeki türbesine gömülmüştür.

Şehzade camisi, II. Bayezid'in camisi gibi, modüler bir yapıdır. Kapalı bölüm ile avlu eşit birer kare içinde tasarlanmıştır. Fakat Bayezid'deki kesin geometrik modülasyon, burada, Sinan'ın elinde, orta kubbeye daha büyük bir önem kazandırmak amacıyla, daha küçük modüllere bölünmüş ve daha dinamik bir vizyonla kullanılmıştır. Namaz mekanı, merkezdeki kubbeli dörtgen çardağı, simetrik olarak destekleyen ve dış duvarlarlarla buluşan dört yarım kubbe ile örtülü bölümlerden ve küçük kubbelerle örtülü köşelerden oluşmaktadır. Bütün bu örtü sisteminin yükünü taşıyan düşey öğeler, duvarlarla entegre olarak, içerde ve dışarıda, ağır bir payandalı duvar ifadesi yaratırsa da, daha önceki dönemlere göre çok daha fazla delinmiştir. Bizans mimarisinde benzer şemalı 'kare içinde haç' tipi kilise nadiren büyük boyutlara ulaşır, ve daha çok haç simgeselliğine işaret eder. Leonardo bu şemanın yeniden uygulamaya girmesinde önemli bir rol oynamış, Bramante de San Pietro'nun ilk

planını o şemaya göre tasarlamıştı. Fakat bütün bu tasarımlarda Şehzade de görülen yarım kubbeler yerine tonoz örtüler vardır. Bu simgesel haçı mekanda da vurgulayan bir tutumdur. Sinan'ın yapı kültüründe böyle bir simgeselliğin olmaması, örtüde merkezi kubbe kullanmanın geometrisini, daha homojen öğelerle gerçekleştirmesini sağlamıştır. Bu nedenle Şehzade merkezi kubbeli yapı tarihinde önemli bir aşamadır. Aynı örtü düzeninin kullanıldığı iki yapı, Zwartnotz'da Saray Şapeli ve Todi'de Santa Maria della Consolazione, biri ortaçağ Ermeni mimarisinin, diğeri klasik Rönesans'ın temsilcileri olarak, Osmanlı Mimarisinin kendi üslubunu nasıl geçmiş geleneklerden ayırdığını görsel karşıtlıklarıyla belgelerler. Şehzade'de herşey ortadaki kubbeyi yüceltmek içindir. Fakat bu orta kubbenin yüksek tamburlar ortasında örtüden ayrılması şeklinde değil, bilakis, yapının duvarlarından başlayan bir hareketin merkeze doğru sürekllik içinde kubbe profili ile buluşmasıyla olmuştur.


Üsküdar'da Mihrimah Sultan (İskele) Camii ve Külliyesi.

Sinan bu ilk büyük mekan yapısından başlayarak, klasik dönemin dış mimari üslubunun öğelerini de yaratmıştır. Bunların başında yan cephelerin alt katlarına getirilen revaklar gelir. Böylece Bayezid Camisi'ne kadar gelen dolu duvar etkisi, Şehzade de azalmış, ve payanda sisteminin daha zengin bir artikülasyonu, hem taşıyıcı sistemin daha açık ifadesini sağlamış, hem de duvar-boşluk oranını değiştirerek daha zengin bir cephe tekstürü yaratmıştır. Yapının dış biçimlenmesinde revaklarla elde edilen gölgeışık yukarıda adı geçen Yakındoğulu, Romalı ve Akdenizli geleneklerin vurgulanması olarak kabul edilebilir. Şehzade Camisi'nin avlusu da, revak düzeni ve oranları açısından aynı niteliklere sahiptir.

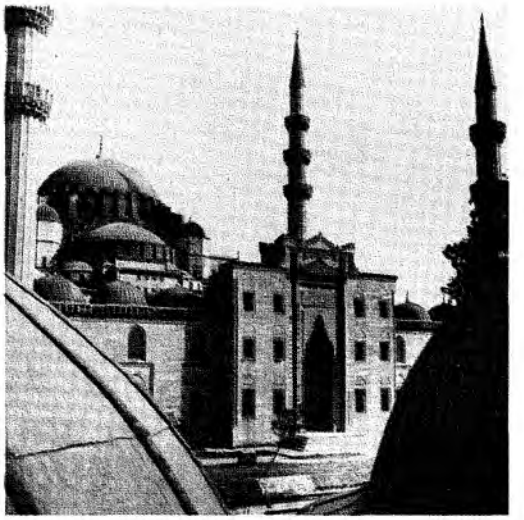
Şehzade bütün bu özellikleriyle yeni bir üslup çağını açıp, yeni bir mimari ustanın doğuşunu müjdelerken, minaresini süsleyen üsluplaşmış bitkisel bezeme öğeleri gibi özellikleriyle de gelenekselden kopmadığını gösterir. İslam mimari geleneğinin Ortaasyaya kadar uzanan etkilerini, özellikle bezemesel ayrıntılarda, örneğin Şehzade Mehmed'in türbesinin çatısında bulmak olasıdır. Cami ile birlikte bir tabhane, bir imaret, bir mektep, bir medrese, bir fırın ve ahırlar inşa edilmiştir.

Osmanlı mimarisi Şehzade'den çok daha önce her türlü mekan programında, hemen hemen değişmez bir örtü öğesi olarak kubbeyi kullanmağa başlamıştı. Sinan aynı eğilimi, kubbeli struktürün doğasına daha uygun, ve estetik açıdan daha olgun düzenlerle diğer yapılarında devam ettirmiştir. Büyük kubbenin diğer kubbe ve kubbesel fragmanlarla ilişkilerinin kurulmasında gösterilen ustalık mekan ve dış kütle varyasyonlarının estetik niteliğini saptar. Bütün büyük üsluplarda olduğu gibi, Osmanlı üslubu da temel bir kaç öğeden oluşur. Osmanlı anıtsal mimarisinde tasarımın ölçütü kubbedir. Sinan küresel yarım kubbenin, geometrik saflığını bozmadan, biçimsel düzenlere girme potansiyelini bütün boyutlarıyla denemiş, ve yaşamı boyunca bu denemelerin estetik kalitesini de yükselterek dünya tarihinde başka eşi olmayan yapılar yaratmıştır. Sinan'ın bütün mimarisi bu bağlamda irdelenebilir: Kubbeli çardak, kubbe çapı belli bir sınırı aştıktan sonra, dairesel bir tabana oturmadığı zaman, pratikte kare, altıgen ve sekizgen tabanlı olur. Sinan'ın bütün önemli mekan yapıları bu üç temel çardak biçiminin varyasyonlarıdır. Kare tabanlı çardağın en gelişmiş örneği , daha başında gerçekleşmiş, fakat Sinan bir çok yapılarında da, bir tür tarihselci tavırla, kubbeli çardağın eski örneklerine referans veren yapılar inşa etmiştir.

Şehzade ile hemen hemen eşzamanlı olan Üsküdar Mihrimah Sultan (İskele) Camisi'nde (? - 1548), Eski Fatih Camisi'nin planimetrisini buluruz. Bu mekanda son cemaat yeri revakları altından, doğrudan büyük kubbenin altına geçilir. Kare tabanlı çardak asimetrik olarak sadece üç taraftan desteklendiği için, iç mekanın uzun aksı mihrab duvarına paraleldir. Namaz sıralarının kıble duvarına

paralel oluşması açısından, bu İslâm camisi geleneğine uygundur. Fakat enine gelişmiş mekan tasavvuru olan bazı camiler yapmış olmasına karşın, Sinan'ın bu konuda geleneğe dayalı bir duyarlılığı olmamış, kubbeli çardak varyasyonları onu daha çok ilgilendirmiştir. İskele Camisi'nde, dolu duvarın egemen olduğu, ve katı kübizmi ile geleneksel mimari fizyonomiyi sürdüren bir dış şekillenme vardır. Bu caminin en önemli özelliklerinden biri son cemaat yeri saçağı çevresinde boğaza doğru uzanan ikinci büyük saçaktır. Yapıya çok büyük bir zenginlik kazandıran bu ikinci saçağın özgün olup olmadığını söylemek zordur. Fakat bir çok Sinan yapısında kullanılmış olan bir öğedir. Bu ikinci saçağın ne kadar etkili olduğunu anlamak için Konyada II. Selim döneminde yine Eski Fatih Camisi'ne benziyen planıyla Selimiye Camisi anımsanabilir. Özellikle ön cephesindeki büyük revağına karşın İstanbul'daki benzerinin görkemine sahip değildir.

Kare çardağın olağanüstü bir anıtsallık kazandığı en önemli yapı Edirnekapıdaki Mihrimah Sultan Camisi'dir (Kitabesi yoktur. İ.H. Konyalı tarafından önerilen 1562-1565 tarihi kabul edilebilir.) Kubbealtındaki büyük kare kütlenin köşe payandalarının ilginç biçimleri, büyük askı kemerlerinin içindeki adeta çağdaş bir 'curtain wall' niteliğindeki pencereli duvarlarıyla, bu cami olağanüstü plastiği ile, Evliya'nın dediği gibi, 'Sair selatin camilerin kasrı makamındadır'. Anıtsal oranlarla yükselen kare baldakenin köşelerine diyagonal olarak yerleştirilmiş poligonal payandalar kubbe altındaki büyük kütleye etkili bir yüzey sürekliliği getirmiş, bu da kubbe altındaki büyük kare çardağa her yönde algılanan güçlü bir anıtsallık kazandırmıştır. İçerde büyük askı kemerlerinin yan sahınlar üzerinde kalan yüzeyleri , ancak Sinan'ın cesaret edebileceği ölçüde pencere dizileri ile doldurulmuştur. İç mekan üç yandan bu olağanüstü pencereli perde duvarı ile aydınlanmaktadır. Mihrimah Camisi ile birlikte, avlu etrafında medrese odaları, ve dış avlusunda Damat Ahmed Paşanın türbesini içeren bu caminin çevresinde dükkanlar ve Mihrimah hamamı denen çifte hamam vardır. Tarihi belli olmayan caminin kubbe payandalarının ve askı kemerlerinin dış mimarideki tasarımı açısından Lüleburgaz'da yine bir Sinan Camisi olan Sokullu Camisi (1569-70) ile üslupsal yakınlığı onunla yakın bir tarihte inşa edilmiş olabileceğine işaret eder. Bu camiler, Sinan'ın tasarımının gelişmesinde önemli basamaklar olmuştur. Bunlarda açık olarak, kubbenin basit geometrisini ve yapısal özelliklerini değiştirmeden, alt yapı ile örtü arasındaki bütünleşmeyi sağlıyan biçimsel çözümler bulunmuştur. Bu araştırmalar, Sinan'ın sonradan Selimiye'de gerçekleştireceği büyük kompozisyonun basamakları olarak kabul edilmelidir.

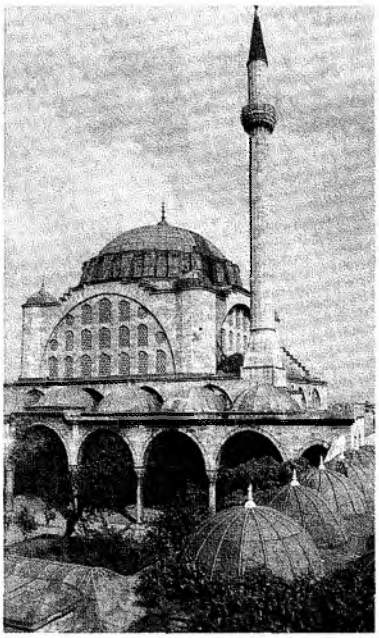

Süleymaniye Camii, taç kapısı.

Türk çağı İstanbul'unun simgesi olan Süleymaniye Külliyesi (1550-1557), Sinan'ın en tanınmış yapısıdır. Oğluna atfedilen cami ve külliye inşa edilirken, o sırada sağlığından kuşkulu olan Kanuni, kendi cami ve külliyesinin inşaatını da başlatmış olmalıdır. Henüz kullanılan Eski Saray'ın bahçelerinden bir bölüm sultanın külliyesine ayrılmıştır. Çok dik bir yamaç üzerinde Halice bakan, bu oldukça zor arsada Sinan, yerleşim açısından olağanüstü nitelikleriyle Süleymaniye Külliyesi'ni yerleştirmiştir. Süleymaniye Sinanın büyük mekan tasarımları içindeki yerini, İstanbul peyzajındaki egemen konumundan, Kanuni'nin adı ile eşleşmesinden ve en büyük İslam külliyelerinden biri olmasından alır.

Caminin çevresinde bir mekteb, onun yanında birbirlerinden küçük bir sokak ile ayrılmış iki avlulu medrese, bir tıp medresesi ve yanında çift avlulu bir bimarhane, bütün külliyeye hizmet veren bir darüzziyafe (imaret), bir tabhane ve altında bir kervansaray, caminin doğusunda, arazinin eğimine uyarak çok çekici bir kademelenme ile, teraslar üzerinde inşa edilmiş, daha yüksek dereceden diğer iki medrese, bir darülhadis, bir hamam, caminin arkasında Sinan'ın en önemli mezar yapısı olan Kanuni Türbesi, Hürrem Sultanın türbesi ve bu türbeler

için bir türbedar odasından meydana gelmektedir. Cami ve külliyenin önemli bir bölümü 1550-1557 arasında yapılmıştır. Ortalama 300 metre boyunda birbirlerine dik iki diyagonal aks üzerine yerleşmiş olan bu yapı kompleksinin bu sürede bitirilmiş olması, Kanuni çağının ekonomik potansiyeli gösterir. Ö.L. Barkan'ın yayınladığı inşaat defterleri de inşaat örgütlenmesinin kapsamını ve mükemmelliğini kanıtlayan belgelerdir.

Süleymaniye, Bayezid Camisi'nin bir varyasyonudur. Fakat çok daha büyük kubbesi nedeniyle taşıyıcı strüktür çok daha karmaşıktır. Burada Bayezid camisinde hala devam eden taşıyıcı duvar ifadesinin yerini, merkezi çardağı destekleyen, gelişmiş bir çevresel payanda sistemi almıştır. Ayasofya orta nefinin örtü şemasını yinelediği, boyut itibariyle ona yaklaştığı ve Osmanlı Döneminin en ünlü yapısı olduğu kadar, Iustinianos ile Kanuni'nin Bizans ve Osmanlı dönemlerinin en yüksek aşamalarını temsil ettikleri kanısından da kaynaklanarak, Süleymaniye'ye Ayasofya kopyası olarak bakma eğilimi uzun süre yaşamıştır. Merkezi kubbenin desteklenmesi için her tür şemayı deneyen Sinan'ın, belki sultanın da etkisiyle, Ayasofya kışkırtmasına bir yanıt olarak Süleymaniyeyi tasarladığı, ve bilerek büyük kilisenin örtü şemasından esinlendiği söylenebilir. Ne var ki, Bayezid'in modüler geometrisi, ve tümüyle kubbeli açıklıkları nasıl, Ayasofya mekanından çok farklı bir mekan yarattıysa, Süleymaniyede de, Ayasofya'nın altıncı yüzyıl örtü-taşıyıcı duvar parametresinin yerini, kubbeli çardağın strüktürel artikülasyonu almıştır.



Edirnekapı'daki Mihrimah Sultan Camii.

Ayasofya bütün görkemine karşın bir bazilika olarak tasarlanmıştı. Süleymaniye Osmanlı geleneğindeki mekan şemalarını ve kubbeyle örtülü yan mekan eğilimlerini daha da geliştiren bütüncül bir mekandır. Kaldı ki, Altıncı yüzyıl bazilikasında naos'un törensel işlevine karşın, Süleymaniye'de, caminin tüm alanının sadece namaz işlevine tahsis edilmesi söz konusuydu.

Onaltıncı yüzyılda, Bizans mistiğinden tümüyle uzak bir kültür ortamında olsa da, Ayasofya'nın insanı saran mekan ihtişamı, kuşkusuz bütün Türk mimarları için, herzaman kışkırtıcı bir mekan paradigması olarak kalmıştır. Ayasofya strüktürel düzeninin mükemelliğinden değil, naos'un mekan etkisinin, çok büyük boyutlarına da bağlı olarak, yüceltici mistiğinden, ışık ve renk atmosferinden, malzeme ve işçiliğinin üstünlüğünden ve yaratıcılarını çağlarını aşan cesaretlerinden dolayı olağanüstü bir yapıdır. Bu nedenle Sinan'ın, Kanuni için bir cami yaparken, Ayasofya mekanının orta sahın şemasını kendi çağının ilerlemiş tekniği, strüktüral vizyonu ve islam ibadet mekanı parametreleri içinde, bir kez daha denemiş olması şaşılacak bir tutum değildir. Daha derin bir tarihi perspektif içinde, Ayasofya'da başlıyan ve Süleymaniye'de biten bu kubbeli mekan uygulaması, Akdeniz çevresinde Antik sonrası kubbeli anılarından San Pietro'ya uzanan ve oradan da Batının klassizan yapılarına ulaşan büyük kubbeli yapı sanatının onaltıncı yüzyılda sona eren alt akımlarından biridir. Osmanlı mimarisinde bu kubbeli yapı geleneğinin hem Geç Romalı hem de Doğulu iki bileşeni vardır. Geometrik yapısı altında ke sinlikle bir simetrik taşıyıcı sistemi gerektiren kubbe, Anthemios ve İzidoros'un yapısında bu simetriye değil, bazilika planının gereklerine öncelik vermiştir.

Oysa Sinan'ın ilk büyük camisi Şehzade mükemmel bir simetri içinde düşünülmüştü. Süleymaniye de yeniden Ayasofyadan esinlenilmesi, Türkler arasında Ayasofyanın prestijine bağlanabileceği gibi, burada Kanuni'nin özel bir isteği olduğu da söylenebilir. Sinan için strüktürel düzenin mantıki olması, ibadet alanının bütünlüğü ve mekansal homojenliği önem taşıyordu. Onun için Süleymaniye'de, orta sahnı yan sahınlardan ayıran arkat dizileri yoktur. Yapının strüktürel öğeleri, ve orta kubbeyi taşıyan büyük askı kemerleri sadece plastik olarak değil, bezemesel olarak da vurgulanmıştır. Yan sahınları ortadan ayıran iki sütun, bu hacimleri örten küçük kubbelerin taşıyıcısı olarak strüktüral bir ödev görmekte, fakat

ibadet alanını bölmemektedir. Merkezi kubbenin yan etkilerini alan payanda sistemi yapı kütlesinin iç ve dış kompozisyonuna iki katlı revak sistemleriyle entegre edilmiştir. Ayasofya'da Batı ve Doğuda yapıya abanan kolosal payanda ayaklarının işlevi, Süleymaniye'de çok iyi bölünmüş yük noktaları, ve diyagonaller üzerinde kubbe eteğine yerleştirilmiş büyük ağırlık kuleleriyle tümel yapı kompozisyona katılan öğelerle karşılanmıştır. Bütün sistemin piramidal kademelenmesi, Süleymaniye-yi, Panteon ve Ayasofya bir geç antik iç mekan yapısı olmaktan çıkarıp, çağının diğer kubbeli yapıları gibi, dış tasarımıyla da çok etkili bir anıt yapar.

Süleymaniye, Sinan'ın sonraki yapılarında aradığı ve Selimiye'de en son noktasına ulaştırdığı tek kubbe egemenliğinde iç mekan tasarımlarına göre, daha karmaşık bir plana sahiptir. Yine de bu planlamayı yönlendiren ilkelerin Osmanlı mimarisinin temel tasarım ilkelerini sergilediği görülmektedir. Bu mekanlar da geometrik bir abartma, eğrilerin düz çizgilerle karıştırılması gibi, geç antik eğilimler yoktur. Işık her noktada yeterlidir. Mekan sınırları aydınlık ve belirgindir. Osmanlı yapılarında bezeme mihrap, pencere çerçevesi, zemin katın çerçevesinde, boyalı bezeme olarak kubbelerde vardır. Fakat bezeme mimarinin yanında egemen değildir. Onun varlığını da, örneği barok mimaride olduğu gibi, biçimsel ya da anlamsal illüzyonlar'a dönüştürmez. Yine de Süleymaniye'de boyalı bezeme, alçı, mukarnas, çini, hat, ince marangozluk, vitray, taşoyma gibi bütün bezeme teknikleri kullanılmıştır. Boyalı bezeme ve vitray dışında büyük bir bölümü bugüne değin yaşamıştır. Osmanlı mimari bezemesi, minyatür, tezhip, dokuma, halı gibi diğer el sanatlarında da kullanılan bir motif sözlüğüne sahiptir.

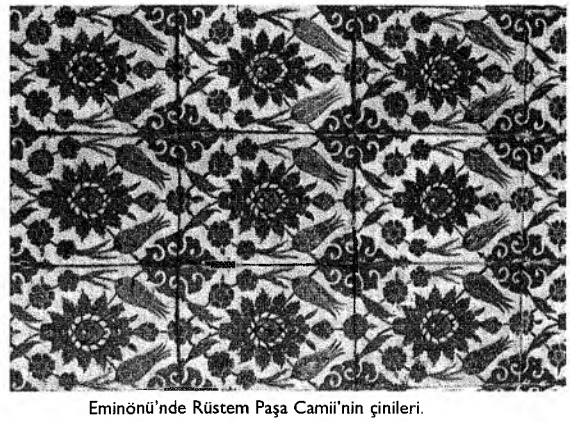
Rüstem Paşa Camii içi.

Süleymaniye'de Sinan, Bayezid Camisi'nin modüler ve monoton düzenini, çok daha büyük boyutlarla, ve daha değişken bir modül sistemi ve ritmlerle tümüyle aşmıştır. Bundan öteye Sinan'ın kubbeli yapının bütün olanaklarını denediği ve sonunda Selimiye'yi de içine alan büyük sanat serüveni başlamaktadır. Her yapıda daha öncekileri aşan değişik şemalar yaratmış, bazan kendinden önceki dönemin şemalarını daha incelmiş oranlarla yinelemiş, ve kubbeli çardağın bütün olası varyasyonlarını kullanmıştır. Kare çardak çekirdeğine oturan Şehzade, Üsküdar İskele, Mihrimah, Süleymaniye gibi yapılardan sonra altıgen ve sekizgen çardakların mekan olanaklarını araştırmıştır. Bu değişik denemelerin, birbirleriyle alışveriş içinde, gerek planlamada, gerek dış yapı kompozisyonlarında yıllar boyunca gelişmesini kronolojik olarak izlemek olanağı vardır. İstanbul'da Kaptanıderya Sinan Paşa için yaptığı Cami 1555'den önce tasarlanmıştır. Süleymaniye inşaatı devam ettiği sırada, Sinan altıgen çardağı, Edirne Üçşerefeli Camisi'nin planını aynen kullanarak, fakat değişik mekan oranlarıyla, bu camide denemiştir. Bu, Süleymaniye'den çok daha fazla, tarihselci bir tutumdur. Fakat bu davranış Sinan'ın sanatında karakteristik özelliklerden biridir. Sinan Paşa camisi inşaatının Süleymaniye'nin inşaatı sırasında yapılması, öte yandan Sinan Paşanın, cami bitmeden ölmesi yüzünden, yapının yeterince ihtimam görmediği söylenebilir. Bu bakımdan, yapının dış mimarisi, Üçşerefeli'den daha fazla gelişmiş değildir. Karakter itibariyle bir yüzyıl öncesine daha yakındır. Fakat içerde artık Sinan çağının dingin, çözümlenmiş, erken dönemin katılığından uzaklaşmış mekansal özellikleri gerçekleşmiştir.

Aynı yıllarda tasarlanan ve yine yaptıranı öldükten sonra , tam olarak bitmeden kalan Topkapıda Ahmet Paşa Camisinde (1555'den önce başlayan yapının bitiş tarihi belli değildir.), altıgan çardaklı şema, taşıyıcılar dış duvarlardan kurtarılmak suretiyle, klasik geç antik bir çözüme getirilmiştir. Altıgen çardağın dikdörtgen planlı bir taşıyıcı duvar sistemi içine yerleştirilmesi ise, altıgen kenarlarını çap olarak alan yarım kubbeciklerle çözülmüştür. Burada merkezi planın saflığı yan revakları

içeren dar yan sahanların varlığıyla bozulmaktadır. Fakat ayni şema ile inşa ettiği diğer camilerde bunlardan vazgeçecektir.

Ahmet Paşa Camisi'nin yapıldığı sırada Sinan Kanuni'nin türbesini de inşa ediyordu. Bu cami planı ile, Kanuni Türbesi planı, biri altıgen diğeri sekizgen olarak, ayni konsept'in varyasyonlarıdır. Türbede, serbest sütunlarla taşınan bir sekizgen çardak ince bir çevre koridoru ile sarılmıştır. Türbenin dışında da bir revak dolaşmaktadır. Bu şema Spalato'da Diyokletiano'nun mezarı'nın şemasıdır. Fakat Sinan'ın elinde masif sağır Romalı mezar yapısı, bol pencereli elegan bir yapıya dönüşmüş, çift kubbesiyle görkemli bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu yapı, Türklerin içiçe oldukları Geç Antik mimari geleneğin ne denli özgün bir yorumunu yaptıklarını belgeleyen örneklerin başına gelir. Altıgen çardak çekirdek üzerine kurulu Ahmet Paşa camisi, yakın tarihlerde yapılan Sinan Paşa Camisi ile Kanuni Türbesi arasında, Sinanın cami mekanları üzerindeki araştırmalarının yeni deneylere yol açtığını gösterir.



Eminönü'nde Rüstem Paşa Camii'nin çinileri.

Süleymaniye inşaatının başlangıcı ile Selimiye inşaatı arasında geçen devrede Sinan, dörtgen içine yerleşmiş sekizgen çardağın varyasyonlarını İstanbul'da Hadım İbrahim Paşa (? -1551) ve Rüstempaşa (? - 1562?) camilerinde, Lüleburgaz'da da Sokollu camisinde (?- 1564) denemiştir. Kare plan üzerine oturan bir kubbenin geçit öğelerinin tromp olması, yapı boyutları büyük olduğu zaman sekizgen bir taşıyıcı sistemi teşvik eder.

Genelde kubbenin oturduğu bu sekizgen, kare alt yapı üzerinde bir sekizgen kasnağı gerektirir. Bu dış biçimlenme, hemen hemen bütün Osmanlı çağı boyunca her yörede rastlanan bir uygulamadır. Özellikle Rüstem Paşa Camisi kubbenin alt yapıya geçişinde sekizgen taşıyıcı sistemi vurgulayan bir tasarımdır. Ve bir bakıma Selimiye'yi hazırlayan aşamalardan biri olarak da kabul edilebilir. İç mekan etkileri bakımından fazla bir yenilik getirmeyen Lüleburgaz Sokollu Camisi dış mimari tasarımındaki güçlü plastik etki ile, yine Selimiye yolunda bir başka basamaktır. Bütün bu yapılar, kubbeyle alt yapı arasındaki geçit öğelerinin tasarımıyla kimlik kazanırlar. Bezemeleri o çağ için yaygın ve karakteristik öğelerden oluşur. Fakat bunlar içinde Rüstem Paşa Camisi. Osmanlı Mimari tarihinde, çini bezemesinin olağanüstü zenginliği ile özel bir yer işgal eder.

Çini panolarla duvar yüzeylerini kaplamak, Anadolu-Türk mimarisinin özellikle geliştirdiği bir bezeme alanıdır. Başlangıçta teşvikin Orta Asya Timurlu uygulamalarından kaynaklandığı da söylenebilir. 14. yüzyıldan bu yana önemli bir üretim merkezi olan İznik, 16. yüzyıl ikinci yarısında bu sanatı bütün tarihi seramik üsluplarıyla boy ölçüşecek bir teknik ve biçimsel düzeye yükseltmişti. Yüzyılın ikinci yarısında ve onyedinci yüzyılda çini bezeme, giderek artan oranda Osmanlı mimarisinde kullanılmağa başlanmıştır. Çini, saray nakkaşlarının hazırladığı desenlere göre, ve temelde sultanın, çoğu damat olan sadrazamların, ve onların eşlerinin yapıları için hazırlanmıştır. Önceleri tek tek benzer çinilerle yapılan kaplama, klasik dönemde büyük pano kompozisyonlarına dönüşmüştür. Rüstem Paşa Camisi, bu dönüşüm döneminin başlangıcında, kuşkusuz, Mihrimah Sultanın kocası olan bu çok zengin sadrazamın özel isteğiyle ve Sinan'ın bezeme konusundaki sınırlayıcı eğilimlerinin dışında olan bir tutumla, hemen hemen kubbe altına kadar çini ile kaplanmış tek Osmanlı camisidir. Çini duvar ve taşıyıcıların bütün yüzeylerini örtmüştür. Genelde mavinin egemen olduğu bir renk skalası içinde, zengin bir bitki ve çiçek sözlüğü, gerçekten yüksek bir artistik performansla camiyi süsler. Sadece örtü ve geçit öğeleri boyalı bezeme ile süslüdür. Çini kaplama, bütün yüzeyleri, mermer ya da mozayik gibi, cümle kapısının iki yanında ve mihrap dışında herhangi bir noktaya özel bir vurgu getirmeden, homojen olarak kaplar. Ayrıntıların bütün biçimsel ve dokusal güzelliğine karşın, amacın zengin bir renk ortamı yaratmak olduğu söylenebilir. Bu tümel çini kapla-

manın Sadrazam ya da Sinan'dan hangisinin isteği olduğunu söylemek zordur. Fakat bu ölçüde bir çini bezeme, bundan başka bir hiç bir camide yinelenmemiştir.

Sinan'ın mimarisinin tepe noktası İkinci Selimin Edirne'de yaptırdığı Selimiye Camisi'dir. Sinan'ın kendisi de bu camide sanatının en büyük yapıtını yarattığının bilincededir. Selimiye'ye sadece Sinan'ın sanatında en önemli yapı olarak bakmak doğru değildir. Bu Osmanlı mimarisinin de dünya mimarisi içindeki özel yerini ve özgünlüğünü saptayan yapıdır. Kubbeli yapıların tarihinde, çok büyük boyutlu bir anıtsal tapınağın bütün iç mekan ve dış mimari etkisini dev bir kubbeye bağlayan denemelerin sayısı fazla değildir. Kubbede odaklaşan bir kompozisyon aksında temellenen anıtsal yapı Doğuda Sançi stupasından, Sultaniyeye, ya da Gol Kumbaz'a uzanan bir çizgide daha çok mezar yapılarıyla bağlantılı olarak gelişmiştir. Bu tür yapılarda dış mimarinin simgeselliği yanında, iç mekanlar ikinci planda bir önem taşırlar.

Batıda da aynı bağlamda temellendirilecek en önemli yapı Panteon'dur. Batıda tek kubbenin mekan egemenliğini vurgulayan yapı, Panteon'dan Ayasofya'ya gelene kadar yoktur. Ayasofya'da ise bazilikayı zorlayan litürji, ve işlevsel gereksinmeler, büyük kubbenin tasarımı yönlendirmiş olmasına karşın, onu tek egemen öğe olarak vurgulamaz. Bu yargılarla, Osmanlı dönemine gelene kadar kubbeli yapının bütün olanaklarının henüz denenmemiş olduğu kabul edilebilir. Gerçekten de Sinan'ın sanatı bu potansiyelin değerlendirilmesi üzerinde kurulmuş ve gelişmiştir.

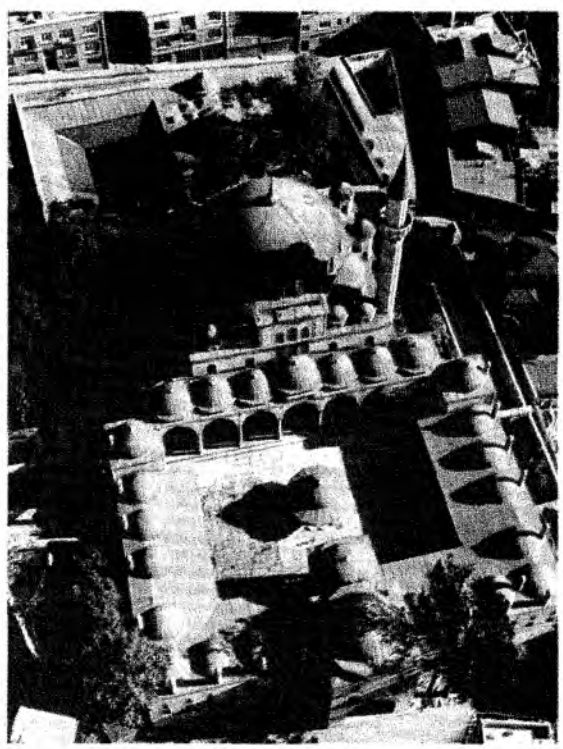
Edirne'de Selimiye Camisi, haklı olarak, ve kendi otobiyografisinde de söylediği gibi, hem Sinan'ın hem de Osmanlı mimarisinin ulaştığı en üst tasarım düzeyi olarak kabul edilir. II. Selim için yapılan bu caminin (1569-75) neden İstanbul'da değil de, Edirne'de yapılmış olduğu sorusu belgelere dayanarak saptanamamıştır. Fakat sultanın Edirne'ye olan sevgisi ve buraya bir cami yapma isteği, ve bunun yanısıra, İstanbul'un bütün yüksek noktalarının daha önceki sultan külliyeleri tarafından işgal edildiği anımsanacak olursa, Sarayı ve Avrupa yolu üzerindeki konumu ile her zaman bir ikinci başkent gibi işlev görmüş olan Edirne'nin seçiminin tesadüfi olmadığı söylenebilir.

Selimiye büyük bir külliyenin merkezi olarak düşünülmemiştir. Edirne peyzajına egemen, fazla geniş olmayan bir düzlükte, Eski Caminin tanımladığı kent merkezi ve çarşının batısında, sadece güneydoğu yanının saran iki küçük medrese ve harem duvarlarıyla sarılıdır. Küçük külliyenin kuzeybatı yönündeki arasta, büyük bir olasılıkla, avluyu hem çevreleyen hem de payandalayan bir yapı olarak düşünülmüş, fakat bir mekteple birlikte mimar Davut Ağa tarafından tamamlanmıştır. Statik sorunları çoktan aşmış bir strüktür anlayışı içinde, çapı 31 m. yi geçen (mihrap aksında 31.75, ona dik olana aks üzerinde 31.25) kubbenin yükü ve itkileri sekizgen merkezi çardağı çeviren bir payanda sistemi ile taşınmaktadır. Bu payanda öğeleri, sekiz büyük poligonal ayağın oluşturduğu çardak çevresinde hem yapı içinde, hem de dışında gelişmiş bir revak sistemi ile yapının tüm tasarımıyla büyük bir ustalıkla bütünleşmişlerdir. Sinan Şehzade de başladığı revak kullanımına Selimiyede en gelişmiş, ve en iyi planlanmış biçimini vermiş ve camiyi kıble tarafı da dahil olmak üzere, revaklarla çevirmiştir. Cami tasarımında sekizgen çardağın seçimi, Sinanın kubbeli mekan tasarımındaki temel ilkelerini açığa vurmakta, ve bir mimari kuramın uygulanması niteliği taşımaktadır. Bu ilkelerin başında merkezi kubbenin mutlak egemen olduğu bir mekan fikri vardır. Gerçekten de burada hiç bir strüktüral öğe kubbe boyutlarıyla boy ölçüşecek büyüklükte değildir. Sekizgen seçimi, taşıyıcı ayakları, askı kemerlerini ve geçit öğelerini ikinci plana atarak, kubbenin mutlak egemenliğini, tıpkı Panteon'da olduğu gibi, hissettiren bir mekan oluşmasına yardım etmiştir. Mekanı çevreleyen alçak revaklar ve galeriler, değişik boyutlarda ve kompozisyonlarda pencere dizileri tümü bu mutlak kubbeli mekan etkisini

Sinan'ın ulaştığı en üst tasarım düzeyi, Selimiye Camii'nde ortaya çıkar.

güçlendirmektedir. Kare çardak üzerin kurulu bütün yapılarda bu mutlak kubbe egemenliği yoktur. Sekizgen çardağın oransal geometrisi de, dörtgen ve altıgene göre çok daha narin bir strüktürel görünüm sağlamaktadır. Sinan'ın bir çok orta büyüklükte gerçekleştirdiği diğer bir tasarım ilkesi olan 'son cemaat yerinden doğrudan kubbealtına girmek' Selimiye'de daha güçlü olarak hissedilmektedir.

Selimiye kompozisyonu, Sinan'ın ve Osmanlı camilerinin çoğunda görülen bir bir başka tasarım zayıflığına da düşmemiştir. Burada Mihrap kıble duvarından taşan büyük dörtgen nişin içinde tasarlanmış, cephede bu nişin iki tarafındaki revaklarla camilerin çoğu kez düz payandalı bir duvar görünümündeki kıble duvarlarına karşın, burada hem daha hareketli bir kıble duvarı ortaya çıkmış, hem de gölge ışığın yalın duvara getirdiği hafifletici etkiden yararlanılmıştır. Selimiyede yapı öğelerinin tümel tasarım içindeki konumları, Rönesans tasarımına yaklaşan bir rasyonaliteye sahiptir. Sinan iç yapıda gösterdiği titizliği, dış mimarinin biçimlenmesinde daha da ileri götürmüş, değişik ritmlerde dizilmiş pencereler, zengin bir biçim çeşitlemesi ile, Osmanlı mimarisinde başka eşi olmayan bir mimari tekstür elde ettiği gibi, dünya mimari tarihinde de eşi olmayan bir kubbeli yapı silueti ve konfigürasyonu yaratmıştır. Kubbe kasnağını aşan büyük ve sadece biçimsel bir amaçla yapılmış boş payanda kuleleri, kubbenin basit geometrik biçimini ortadan kaldırmakta, ve sekizgen geçit katı ile bütünleşerek kubbeyi alt katlarla birleştirmektedir. Bir kademe altta, duvarların kubbe konturlarına çok yaklaşması, alt üst yapı ayrımını sınırlandırmış, böylece diğer camilerde görülen alt-üst karşıtlığı burada hemen hemen yokedilerek, dış yapı bir konturlar sürekliliği içinde gerçekleştirilmiştir.



Kadırga'da Sokollu Camii ve Medresesi.

Yapının soyut tasavvurundaki simetri, ancak bu kadar yükseldikleri zaman kubbeyi dengeleyebilecek dört minare ile daha da güçlendirilmiştir.

Selimiye antısal kubbeli yapı tasavvuru olarak hem Akdeniz dünyasının, hem de Doğu İslamın kubbeli yapı geleneklerini birleştirir. Akdenizden çevre koridorlu çardak, Doğu İslamdan tromplu kubbe, ve kubbe simgeselliğini alır. Şematik düzeye indirgendiği zaman Selimiye'de sekizgen çardak üzerinde bir tromplu kubbe vardır. İlginç olan, açıkça çok incelmiş bir yapı taavvurunda da, Sinanın yarım kürenin geometrik saflığını yadsımamış olmasıdır. İster İslam mimarisinde. İster Batı mimarisinde, kubbeye yapıdan daha önemli bir simgesel statü kazandıran, çift cidarlı, içi ve dışı değişik biçimlerde kubbeye Sinan hemen hemen hiç itibar göstermemiştir. Sinan mimarisindeki istisnalar Süleyman ve II. Selimin türbe örtüleridir. Fakat onlarda da kubbenin ana biçimi yarım küre kalmıştır.

Sinan'ın Selimiye'den sonra yaptığı camiler, yaşamının sonuna kadar kubbeli yapının strüktürel ve biçimsel sorunları üzerinde deneme yaptığını gösterir. Bunlardan bazıları tasavvur bütünlüğü açısından, plan, kesit, dış biçimlenme arasında olağanüstü bir bütünlük kazanmıştır. İstanbul Kadırga'da Sokullu Camisi (1567 ?-69), bu çalışmaları taçlandıran yapılardan biridir. Altıgen çardağın mekan sınırlarıyla kurduğu ilişkinin en saf örneklerinden biri olan bu küçük cami, mihrap bezemesinin büyük panolarla kurulmuş kompozisyonunun mükemmelliği, avlunun çevresinde oluşturulan medresenin ve girişin düzenlenmesi ile de Sinan'ın tasarım ustalığını en iyi belgeyen yapıtlardan biridir. Üsküdar'da Atik Valide Camisi (1570-79) altıgen çardak planlamasının daha geç örneklerinden biridir. Atik Vali-

de'nin külliyesi ise, Süleymaniye'de sonra İstanbul'daki en büyük külliyesidir. Kuşkusuz Sinan sadece camileriyle değil, büyük külliye kompozisyonları, bu külliyelerdeki medrese ve diğer yapı planlamaları, ve bu yapılar dışında İstanbul'un su gereksinmesi için gerçekleştirdiği Kırkçeşme sistemi ile de çağının en büyük mühendisi olarak ün kazanmıştır. Bu faydacı yapılar içinde Küçükçekmece köprüsü, ve Mağlova Sukemeri (1563'den sonra), özellikle bu sonuncusu, tasarım kaliteleriyle büyük cami yapılarıyla eşdeğerde estetik nitelikli yapılardır.

Sinan'ın ünü elli yıllık mimarbaşılığının imparatorluğun ekonomik olarak en güçlü olduğu çağın bütün yapılarından sorumlu olmasından kaynaklanır. Fakat gerçek büyüklüğü, kubbeli mekan mimarisine getirdiği yeniliklere, ve büyük yapılarının etkili tasarımına dayanır. Yapılarının incelenmesi, her aşamaya bilinçli ve her yolu deneyerek geldiğini gösterir. Çağından ve kendisinden kalan belgeler, bu mimarinin arkasında bir kuram olmadığını gösteriyor. Osmanlı kültürü o çağın Batısıyla boy ölçüşecek bir estetik kuram, bir kent ya da yapı kuramı ortaya koymamıştır. Sinan, bir ortaçağ zenaatkarlık ortamında yetişmiştir. Fakat ortaya koyduğu yapılar Ortaçağ yapıları değildir. Bu kadar büyük yapılarda sadece pratiğe dayalı bir duyarlık yeterli olamaz. Yapılarının tipolojik gelişmesi, strüktürün duvar-örtü karşıtlığından başlayıp Selimiye, Sokollu gibi yapıların hassas biçim-strüktür ilişkilerine ulaşması, cephe tasarımında, pencere ve revakların giderek artan karmaşıklıkta kullanılması, Sinan'ın yapılarında yoğun bir ön tasarım çalışması olduğunu kanıtlamaktadır. Bu çalışmalara ilişkin kuramsal bir metin bulunmamış ya da yazılmamış olsa bile, kuramsal bir düşüncenin varlığına kesin olarak bakılabilir. Gerçi Sinan'ın yapıtından hareket ederek Osmanlılarda bir mimari kuramdan söz etmek olası değildir. Fakat Sinan'ın yarattığı mimari böyle bir varsayımı gerekli kılacak kadar gelişmiştir.

Üsküdar'da Atik Valide Camii.

Burada Sinan'ın sanatına ilişkin bir ikinci soruya yanıt bulmak gerekir: Onun mimarisi işlevsel, anlaşılabilir bir geometriye oturan, temel biçimleriyle sade ve rasyonel, bezemeyi ikinci plana bırakmış bir üsluba sahiptir. Ve örneğin Rönesans mimarisi ile karşılaştırdığımız zaman bu mimarideki biçimsel simgesellik, örneğin Rönesans kiliselerindeki türünden bir haç simgeselliği, yok denecek kadar azdır. Batıda bu nitelikte bir üslup, Antikiteden sonra, ancak modern mimaride gerçekleşmiştir. Sinan'ın mimarisinde bulduğumuz bu tavır, Osmanlı kültürünün diğer alanlarında da var mıdır? Varsa hangi araçlarla ifade edilmiştir? Osmanlı sanatının dokuma, halı, seramik gibi dallarında bu mimariye anlayış olarak yaklaşan estetik eğilimler görülür. Mimari ile diğer sanatlar arasındaki uyum da bunu kanıtlar. Fakat düşünce alanında, edebiyatta böyle bir rasyonalizm'den söz etmek zordur. Mimarinin sergilediği rasyonalizm, en çok devlet örgütlenmesinde ve idaresinde bulunabilir. İmparatorluğu uzun yaşamı, ancak, bu kendi içinde tutarlı, akılcı idari sistem bağlamında anlaşılabilir. Fakat sistem kendi katılığında da yok olmuştur.

Sinan'ın sanatında diğer bir soru bu klasik anlayışlı, geometrik temelli mimarinin eşzamanlı Avrupa Mimarisi ve Rönesansla ilişkisi sorunudur. Sinan'ın bazı yapıları Leonardo'nun desenlerindeki yapıların, kendi üslup anlayışları içinde, uygulaması gibidir. Fakat Türkiye'de Rönesans'ı anımsatacak bir mimari ayrıntıya 16. yüzyılda rastlamak olanaksızdır. Benzer bir gözlem perspektif için de yapılabilir. Perspektif Osmanlı kültürüne 18. yüzyıldan önce girmemiştir. Avrupa ile içiçe yaşayan bir kültür alanında bu anlaşılması güç feno-

men, resim yasağı ile de açıklanamaz. Çünkü perspektif, figüratif resim amacının dışında da kullanılabilir. Bu Osmanlı kültür ortamının kendi kendine yeterli olması, ve bir bakıma dış kültürlere kapısını kapamış olmasıyla açıklanabilir. Aynı şekilde Sinan'ın mimarisi de, anlayış itibariyle, Rönesans rasyonalizmine ne denli yaklaşırsa yaklaşsın, Batılı kültürün etkilerine sırtını dönmüş bir mimaridir. Osmanlı'nın bu kendi kendine empoze ettiği yasak, ancak III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa dönemine ortadan kalkacak, ve Birinci Mahmud'un saltanatınıda, beş on yıl içinde Osmanlı sanat ve mimarisinin doğası değişecektir.

KAYNAKLAR

Bu kaynakça Sinan'ın tüm mimarisi üzerindeki yeni tarihli genel yapıtları içermektedir. Sinan'ın eserine ilişkin geniş bir bibliyografi listede adı geçen yapıtlarda bulunmaktadır.

ALTINAY, A.R., "Mimar Sinan: Hazine-i Evrak Vesikalarına nazaran", *Türk Tarih Encümeni Mecmuası,* I/5 (1930), 1-29.

_____, *Mimar Sinan,* İstanbul, 1931

BARKAN, Ö.L., *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı,* 1550-1557, C. I Ankara, 1972; C. II, Ankara, 1979

BAYRAM, S. (Ed.), *Mimar Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* 2. cilt, İst., 1988

BURELLI, A.R., *La Moschea di Sinan,* Venezia, 1988

ÇEÇEN, K., *Mimar Sinan ve Kırkçeşme Tesisleri,* Istanbul, 1988

EGLİ, E., *Sinan, der Baumeister osmanischer Glanzzeit,* Zürih, 1954

ERZEN, J., *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri,* Ankara, 1981

_____, *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz,* Ankara, 1996

GÜLER, A., *Sinan, Architecte de Soliman,* (Foto Albümü), S. Freely ve R. Burelli'nin açıklamalarıyla, Paris, 1992

GÜNAY, R., *Sinan'ın İstanbulu,* İstanbul, 1988

GÜNER, S., *Arts in the Age of Sinan,* (Foto Albümü), M. Sözen'in açıklamalarıyla, Ankara, 1988

KONYALI, I.H., *Mimar Koca Sinan, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekaleti, Azatlık Kağıdı, Alım, Satım Hüccetleri,* İstanbul, 1948

KUBAN, D., *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye,* İstanbul, 1997

KURAN, A., *Mimar Sinan,* İstanbul, 1986

KÜRKÇÜOĞLU, *K.E., Süleymaniye Vakfiyesi,* Ankara, 1962

MAINSTONE, R., "Sinan's Süleymaniye Mosque and Hagia Sophia" *IASS Symposium 'Public Assembly Structures from Antiquity to the Present',* Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1993, 53-62

MERİÇ, R.M., *Mimar Sinan, Hayatı, Eseri, Eserlerine Dair Metinler,* Ankara, 1965

NECİPOĞLU-Kafadar, G., "The Süleymaniye Complex in İstanbul: An Interpretation", *Muqarnas,* c. 3, (1985), 92-117

ÖGEL, S., *Der Kuppelraum in der Türkischen Architektur,* İstanbul, 1972

PETRUCCIOLI, A. (Ed.), *Mimar Sinan.* The Urban Vision, Proceedings of the International Symposium Held at Genzano di Roma, 1988

SAATÇİ, S., *Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan,* İstanbul, 1989

SÖNMEZ, Z., *Mimar Sinan ile ilgili Tarihi Yazmalar,* İstanbul, 1988

YORULMAZ, M. "Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım Teknikleri", II. *Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi,* 1986, c. 3., 123-144.

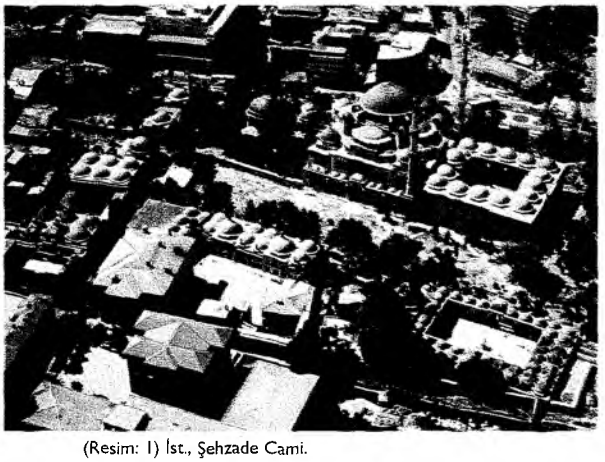
SİNAN'IN MESLEK HAYATI HAKKINDA SORULAR VE NOTLAR

PROF. DR. M. OLUŞ ARIK
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

Türk tarihinin, Yakınçağ'dan önce yaşayanlar içinde, kendisi hakkında, kendi zamanı ve çevresinden yazılı belgelere sahib olduğumuz tek sanatçısı diyebileceğimiz *Sinan*, Türk Sanat Tarihinin doruktaki ismidir.

Sinan'ın hayatı hakkında başlıca kaynaklar; Mustafa Sai Çelebi ve bazı anonim yazarların vekayiname türü kayıtları, kendi vakfiyesi ve bir kısım resmi belgelerdir. En önemli ve kapsamlı kayıtlar Mustafa Sai Çelebi'den iki ayrı yazma halinde kalmıştır: "Tezkiret-ül Ebniye" ve "Tezkiret-ül Bünyan". Bunların hiçbirinde kökeni, doğum yılı ve yeri, Osmanlı Devletinin hizmetine ne zaman ve nasıl girdiği açık ve kesin belirtilmiyor. Türklerin bu en ünlü, en iyi bilinen sanatçısının kimliği ve hayatı bile, bulanık bilgiler yorumlanarak belirlenmeye çalışılmaktadır. En geniş bilgi eserlerinin listesi şeklinde bugüne ulaşmakta; fakat bu bile açık ve kesin bilgi bakımından yetersiz kalmaktadır. Öyle ki, Türk geleneğinde ve dünyada dile destan olan eserlerinin, hangi kuralara ve felsefeye göre tasarlandığı bir yana, sayıları, yılları aidiyetleri bile her kayıtta değişik, belirsiz durumdadır.

Bu sisli bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla *Sinan* 1492 dolaylarında, Kayseri yakınlarında Ağırnas'ta doğmuş olmalıdır. Belki Ermeni, daha büyük ihtimalle Rum kökenli bir Hıristiyan ailenin çocuğudur. Bunların, yine çok az araştırılıp tanınan, "Türk dilli Hıristiyan" cemaatlerden birine mensub olduğu da ileri sürülür. Arnavutlar da onu kendilerine mal etmektedir!


(Resim: 1) İst., Şehzade Cami.

1512'de Yavuz Selim zamanında *devşirme* sistemine kaydedildiği anlaşılıyor; yani 20 yaşlarında iken! Gerçekten bu kadar düzene aykırı bir işlem yapılmış mıdır? Doğruysa, bu istisna neyin uğrunadır? Yoksa kayıt ve bilgiler mi yanlıştır?

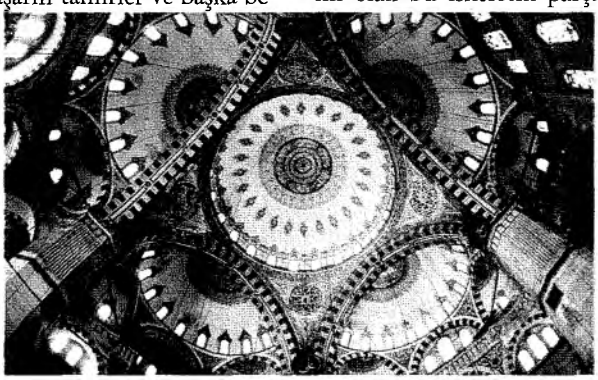
Bu soruların cevapları belirsizdir. Devşirme sisteminin gereği, 3-8 yıl arası, taşrada bir büyük aile yanında ilk eğitimini almış, sonra 7-8 yıl da askeri eğitim için *yeniçeri* ocağına sevkedilmiş olmalı. Tezkiret-ül Ebniye'de, işte bu arada marangoz olarak yeteneğinin ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Her hal-ü kârda, bu basamakları olağanüstü bir hızla aşmış olmalı; çünkü, 1512'de devşirilişinden yalnızca 14 yıl sonra, Mohaç seferine "Zemberekçibaşı" rütbesiyle, 23 yıl sonra 1534/5'te Bağdad seferine "Haseki" (özel muhafız subayı) rütbesiyle katılmıştır. Bunda sonraki iki-üç yılı Kanuni zamanının seferlerine katılarak geçirmiş; 1538'de ünlü mimar Acem Ali'nin ölümü üzerine *Ser-Mimaran-ı Hassa* (Hassa Mimarları Ocağı Başı) olarak atanmış; yani "cihan imparatorluğunun bayındırlık bakanı" olmuştur.

Yetişkin bir genç adam olarak devşiriliş yetmez gibi, tayin ve terfiinde de olağan dışı nitelik sezilmektedir. Bu alışılmadık biçim ve hız ile yükselişin temeli ne olabilir?

Bu basit sorunun karşılığında oldukça uzun, çok ihtimalli, fakat tatmin etmekten uzak düşünce veya tahminler yürütülmektedir. Örneğin, zaten ileri yaşta devşirilene kadar marangozlukta ustalaşmış; devşirildikten sonra gönderildiği seferde hem bu ustalığı ile (Van gölünde gemi yapmak, Prut nehri üzerine acele köprü kurmak gibi) yararlılıklar göstermiş; hem de pek çok kent ve ülkede pek çok mimarlık ve bayındırlık harikası görmüş ve bunlardan esinlenmiş olduğu ileri sürülmektedir.

Bunların arasında, dünyanın süper gücü Kanuni Sultan Süleyman'ın Mimarbaşı olmaya, olur olmaz da birden bire mimarlık tarihinde devrim sayılacak şaheserleri yaratmaya giden bir yol sayılacak, buna hazır olduğunu gösterecek tek açıklama yoktur!

Önce şu sorulmalıdır: O zamana kadar nice yetenekli gençler, çevrelerinde nice başarılı tamirler ve başka beceriler sergiledi; niceleri dünyayı gezdi; kaç tane *Sinan* çıktı? Sonra da şunlar düşünülmelidir: Sinan'ın seferlerde görebildikleri içinde, kendi yarattıklarına örnek olmak şöyle dursun, esin kaynağı olabilecek hangi anıtlar vardır?



(Resim: 2) İst., Şehzade Cami, örtü sistemi (B. ERSOY'dan)

Sinan'ın özellikle camilerindeki tasarım, strüktür (yapısal kurgu) programı ve hesapları, inşaat özellikleri ve hesapları, geleneksel bir mimarinin ürünleri değil; bugünkü gibi, iten, çeken, askıya alan, basınç yapan kuvvetlerin ve bunların bağlantılarının hesabına dayanan bir mimarinin işlemleridir. Malzeme özelliklerinden, teknik sebeplerle tercih edilecek biçimlere kadar herşeyin önceden bire bir hesaplanıp tasarlandığı modern proje mimarisinden farkı, insanlığın henüz demirli beton (betonarme, reinforced concrete) teknolojisini akıl edemediği bir devirde ortaya çıkmasıdır. Sinan'ın mimarisinde bugünkü demirli beton malzeme ve tekniğinin yerini, organik vücudun kasları gibi çalışan eğrisel üst yapı elemanları (kemerler, tonozlar, kubbeler) tutar. Bu hem kendi kendini ayakta tutabilecek, hem kendisine yüklenecek varlıkları taşıyabilecek yapıdaki (köprü kuran vücudun kasları gibi çalışan) elemanlar, büyük mümin kalabalıkları için sütun, ayak bölüntüleri en aza indirilmiş, büyük ibadet mekanlarını örtmek üzere örgütlenmişlerdir. Muhteşem bir kubbeyle taçlanan dört kemerli baldaken şeklinde dev bir merkezi ünite; çevresini kuşatan, kendisinin yarısı, dörtte biri gibi ölçü ve oranlarda kemerler, yarım kubbeler, küçük kubbelerle bağlanarak desteklenmektedir. Her şekil, merkezi kubbeyi askıya almak, desteklemek, düşey doğrultusunda tutmak üzere tasarlanmış; onun basıncını karşılayıp birbirine devrederek kademe-kademe toprağa indiren bir örgü oluşturmuştur.

Bugünkü modern betonarme yapı karkasları ile aynı nitelikteki bu iskelet, tüm inşaatın esasını meydana getirir. Gösterilerde sporcuların veya akrobatların birbirleri üzerine binerek, birbirini çekerek, birbirini taşıyarak oluşturdukları "insan kuleleri" gibi bir bağlantılar sistemi olan bu iskeletin parçaları, üstlerine düşen görevle orantılı ölçülerde ve konumlarda, yani teknik hesaplarla var edilmişlerdir. Fakat tamamen bu teknik fonksiyona bağlı olmakla birlikte, onların bu ölçü ve biçimleri, aynı zamanda görsel etkinin de kaynakları, estetik kompozisyonun öğeleridir.

Bu yönüyle de, yani, estetik sorunlarla teknik sorunların aynı işlemlerle ve elemanlarla çözülmesiyle de *Sinan*'ın mimarisi tamamen rasyonel fonksiyonel modern mimari ile aynıdır! Mimarlık sanatı burada resim, heykel gibi başka sanat dallarının sayesinde değil, tamamen kendi başına amaçlarını, değerlerini gerçekleştirmektedir.

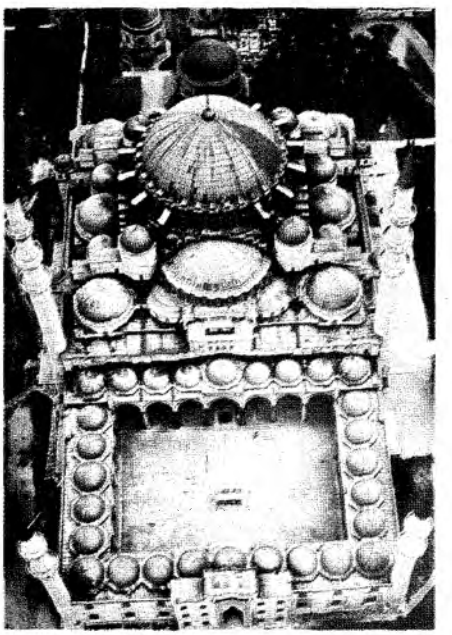
İşte bu, Orta Çağ karakterini hala koruyan çağdaşı dünya mimarlık ortamında bir devrimdir.

Bu iş sadece yetenekle ve gelenekçi kurumların çerçevesinde gerçekleştirilebilir mi? O yeteneğin, bu projeleri tasarlayabilmek ve gerçekleştirebilmek, yönünde köklü ve geniş kapsamlı bir öğretim ile işlenmesi gerekmez mi? Bu eğitimi kim, hangi kurum, hangi program kazandırıyordu?

Nasıl işlediğini bilmesek de, eğer var idiyse, bu öğrenimi Sinan ne zaman gördü?

Gezip görebildiği düşünülecek eserlerde böyle bir düzey yoktu. Bu noktada ünlü *Aya Sofya* ilişkisinin tartışılması gündeme gelir. Gerçekten de Osmanlı mimarisine, bir önceki kuşaktan Yakub Şah bin Sultan Şah'ın eseri İstanbul 2. Bayezid Camiiyle birlikte, Aya Sofya modeliyle uğraşıldığı düşünülmüştür. O yapıda da, *Sinan*'ın İstanbul'u taçlandıran Süleymaniyesinde de, Aya Sofya gibi girişte ve nihayette, birer yarım kubbe ile desteklenen merkezi kubbeli sistem, kare çerçeve (plan) içinde bazilikaları andıran derinlemesine bir hareket yaratmaktadır. Şu halde Aya Sofya'yı taklit mi söz konusudur?

Aya Sofya bin yıldır oradaydı! Iustinianos'un, dünya görüşünü sembolize etmek üzere iki teorisyen-akademisyene ısmarladığı, öncesi-sonrası olmayan bu bireysel çıkış, dünya mimarlık tarihinin doruk noktalarından biri olarak Hıristiyan-Müslüman, doğulu-batılı, istisnasız tüm dünyanın hayranlığını çekmekteydi. Bin yıl boyunca, Bizans'ta bile onu taklit etmek bir yana, ondan kuvvetle etkilenen, ona benzer özelliklerle değer kazanmaya yönelen hiçbir proje görülmedi. Bizans mimarisi bile Aya Sofya'dan önceki gelişmesini, o hiç olmamış gibi devam ettirdi. Aya Sofya bin yıl yalnız kaldı!



(Resim: 3) İst., Süleymaniye Cami
(B. ERSOY'dan)

Sonra Türkler geldi! Tarihin en hırslı ve bilinçli hükümdarlarından Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u fethettikten sonra burayı kendisinin cihan imparatorluğunun başkenti, bir anlayışa göre "Müslüman Roma" olarak yeniden biçimlendirmeye giriştiğinde, özellikle de o zamana kadar ki en büyük külliyeyi yaptırdığından, camilerde Selçuklular zamanında başlayıp Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde hızlanan merkez sistemli mekan yaratma denemelerine, kaldığı yerden, Manisa Hatuniye Camii modelinden geliştirilen kompozisyonlar dizisi şeklinde devam etmiş; *Yeni Saray* (Topkapı) önündeki Aya Sofya'yı aynen taklide kalkmamıştı.

İstanbul'un 1453'te fethinden 1506'da 2. Bayezid Camii yapılana kadar yarım asır, Aya Sofya'nın yanı başında bu denemelerle geçmiş; kökü eski anıtlarda olan bu gelişmeler kendi doğrultularını koruyarak "final"e ulaştıklarında bu Aya Sofya İle Buluşma olmuştu! *Sinan* bundan da yarım asra yakın zaman sonra tarih sahnesine çıkmıştır. Onun için artık "buluşma'dan başka amaçlar söz konusuydu. O eski bir şaheseri, insanlığın gözbebeği bir anıtı bin yıl sonrasının imkanlarıyla ve dünya görüşü ile yeniden ele alıp yorumluyor, varabileceği son gelişme çizgisine getiriyordu. Yani Aya Sofya onun için başlangıç noktası değil, ulaştığı ileri bilgi, estetik ve teknoloji düzeyi ile üzerine eğlip yeniden yoğurduğu bir nesne, hakim olduğu bir konu idi.

Şu durumda yukardaki sorulara hala geçerlidir: *Sinan* bu hakimiyete nasıl erişti? Çağdaş Türk Mimarlığının önemli ismi rahmetli Vedat Dalokay, Kocatepe için tasarladığı, sonra İslamabad'da gerçekleştirdiği, yaklaşık Sinan'ın Selimiye'si boyutlarındaki projesi için; bunun ilham kaynağının Selimiye olduğunu, böyle bir yapı kompozisyonunun ancak tüm ayrıntıları "bire bir" projelendirmekle gerçekleşebileceği, kendisinin o yıllarda dünyanın en büyük ve en zengin kadrolu ve donanımlı mimarlık bürolarından birine sahip olduğu, buna rağmen 7 yılda o modern imkanlarla ancak çizimleri bitirebildiği, oysa *Sinan*'ın siparişten itibaren 7 yılda tüm yapıyı gerçekleştirip tamamladığı mealinde değerlendirmeler yapmış; şaşkınlığını dile getirmişti.

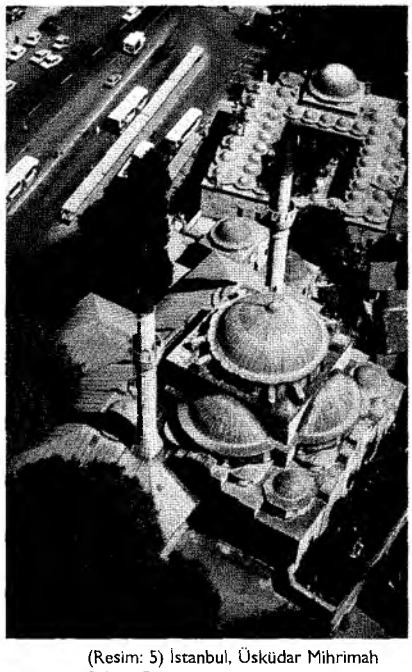
Nasıl yetiştiği sorusunu bu noktayla ilintili ele alıp, iş organize etmek ve yürütmekte üstün yeteneğinin seferlerde belli olduğu, *Hassa Mimarları Ocağının* gelişmesinin ise yalnızca bürokratik ve kurumsal olmakla kalmayıp entellektüel düzeyde de çok ilerlediği, kazandığı büyük birikimle tasarımlar üretebildiği, bu mekanizmayı iyi kavrayıp kullanabilen yönetim dehasının her türlü projeyi ürettirebileceği üzerinde duranlar vardır.

Bu görüşte gerçek payı bulunmaktadır. Gerçekten de Hassa Mimarları örgütü, bir bayındırlık bakanlığı ve mimarlık akademisi karışımı olarak, insan gücü için Devşirme sisteminin de "ham madde" kaynağı ve eğitim alt yapısını sağlamaktaki işbirliği ile, harikalar yaratabilecek, ve bugünle kıyaslanabilecek bir varlık kazanmıştır.

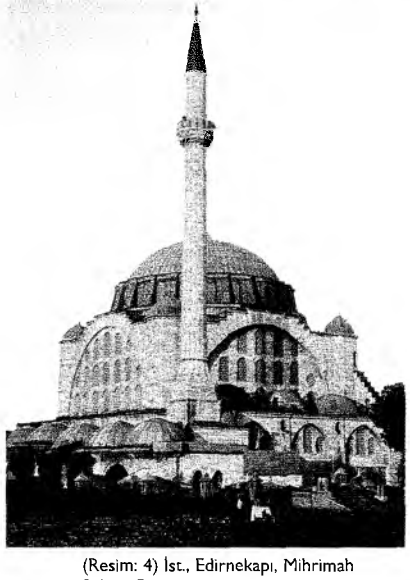
Ancak *Sinan*'ın eserlerinde görülen bireysel yaratıcılık belirtileri, böyle, iyi bir aparatın iyi bir yöneticiyle iyi işleyip iyi iş üretmesi için açıklanamaz.

Başlangıçta da değinildiği üzere, *Sinan*'ın eserlerini listeleyen kaynaklar berrak değildir. Hem aynı eserin farklı yazmaları birbirinden farklı sayı ve eserler vermektedir; hem de her biri içinde mantığa uymayan durumlar bulunmaktadır. Söz gelişi, hemen aynı zamanlarda Hicaz'da ve Halep'te iş yapması bu gün bile çok zor iken, o devirde muhakkak ki imkansızdı. Şu halde ona atfedilen 300'ü aşkın yapının hepsini bizzat yaptığına değil, birçoğuna göre vücud verilen bu camilerde, artık yük taşımayan, hiçbirşeyi desteklemeyen, kendisi taşınan ve iç mekana "kılıf" oluşturan ince, bol pencereli "perde duvar" anlayışı tamamen yerleşmiştir. Yeni strüktür sistemiyle gereksiz tüm kütleler de ayıklanmış; iç hacmin biçimlenişiyle dış kütle biçimi birbirinin aynı olan ince gergin kabuklu bir inşaat meydana getirilmiştir. Böylece içerdeki merkezi kubbenin matematik as-katları biçim ve ölçülerindeki ünitelerle meydana getirilen "Senfoni", dıştan da izlenebilmekte; klasik deyimiyle tam uyumlu açık seçik algılanabilen, fakat ayrılamaz şekilde birbiriyle kaynaşmış kütleler, doruktan yere doğru dalga-dalga şelale gibi dökülen ve yerden doruğa doğru birbirini destekleyerek basamak basamak yükselen bir hareket oluşturmaktadır. Yüzlerce tonluk basınçların doğduğu ve dengelendiği bu "yüksek gerilim" düzeni, bir yandan da seyirciyi etkileyen güzel biçim bağlantıları kompozisyonudur.

Bu ustalıkla, heykel gibi yoğurulan kapı kütleleri bir bakıma yüzey benzemelerine gerek bırakmaz. Bununla birlikte, güzelliği kibarca vurgulanmak istenen bir çehredeki hafif "makyaj" gibi, son derece kontrollü, genellikle bölümlerin arasındaki geçiş bölgeleriyle sınırlı bezeme programları uygulanmıştır.



(Resim: 5) İstanbul, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii.



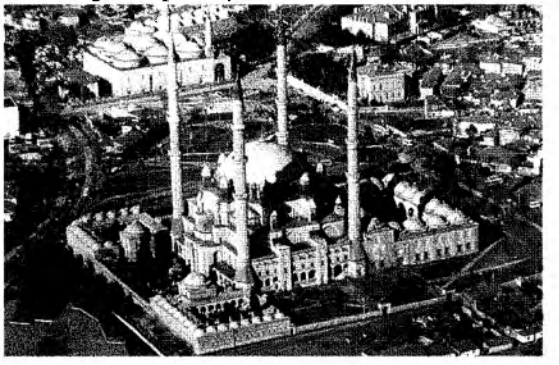
(Resim: 4) İst., Edirnekapı, Mihrimah Sultan Camii.

İkonografya meraklısı bazı sanat tarihçiler bu programları ve yapının genel atmosferini ele alarak ısmarlayan patronun ruhsal durumu ile bağlantılar kurarlar. Özellikle Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan'ın İstanbul'da Edirnekapı (Resim 4) ve Üsküdar'daki (Resim 5) iki camii böyle yorumlara konu edilir ve birbiriyle kıyaslanır: Edirnekapı'daki, prenses'in İbrahim paşa ile evlendiği mutlu zamanın eseridir; dolayısıyla aydınlık, ferah bir iç mekan atmosferi sağlanmıştır. Üsküdar'daki ise ağırbaşlı bir hüzüne bürünmüştür. Bundan da ileri giderek Koca Sinan'la Mihrimah arasında bir "yakınlaşma" ve bunun yapılar üzerindeki yansımaları üzerine senaryo denemelerine girişenler de vardır. Böyle yorumların geçerlik derecesi şu anda kesin söylenemezse, de bu sonuncu gibi yorumların fazla zorlama olduğu da bellidir.

Şehzade Camiinde birbiriyle kaynaşmış, ancak açık seçik algılanan ünitelerin senfonisi, 2. Bayezid'in İstanbul'daki Aya Sofya modelini tekrar ele alan camiiden mantıken bir sonraki aşamayı temsil eder. Dört ana yönde birer yarım kubbe ve küçük köşe kubbeleriyle eski doğu (İran) ve Bizans'tan beri bilinen bir şemayı ele

alarak her eksene göre tam simetrik bir plan ve hacim tasarımı yaratmıştır. Bu geometri harikası, yukarda değinilen tatlı dalgalar oluşturan biçimlerle pek ala bir uyum içindedir. Aya Sofya modelini tekrar ele aldığı Süleymaniye'si, en büyük Osmanlı külliyesi ile birlikte, Haliç kenarında yükselen tepeye oturtuluşuyla her yerden algılanan ve tüm eski İstanbul'u taçlandıran bir ihtişam sembolüdür.

Gerek Osmanlı mimarisinin ulaştığı gelişme aşaması, gerek kurum olarak mimar örgütünün üstün düzeyi ve gerekse kendisinin bireysel ustalığı bir araya gelince doğan hakimiyetle *Sinan,* klasik müziğin nispeten yeni üstadlarının eski büyüklerin parçalarını ele alarak yeni anlayışla yorumlanması ve yoğurmasını andıran bir yöneliş de gösterir. Süleymaniye'ye bu gözle bakılabilir. Ayrıca erken Osmanlı Üç Şerefeli modelini, özellikle altıgen maksura'yı yeniden ele alarak (Brahms'ın St. Antonin varyasyonlarını akla getiren), Sinan Paşa, Kara Ahmet Paşa camileri gibi denemelerden sonra Kadırga'daki Sokollu Camiiyle, altı kemerli baldaken'i esas alan mekan kompozisyonun en olgun düzene kavuşturmuştur.


(Resim: 6) Edirne, Selimiye Camii.

Haliç'te Piyale Paşa Camiinde tam anlamıyla bir "arkaizm" örneği verilmiştir. Üst yapıyı taşıyan ayaklar eş aralıklarla yerleştirilip kemerlerle bağlanarak oluşturulan eş ölçü ve biçimde, dörder kemerli baldakenler topluluğu olarak meydana getirilen harim, bu anıtsal, fakat monoton düzeni dolayısıyla Bursa ulu Cami kategorisine katılabilir. Ancak burda, her bir baldaken, dıştan bakıldığında merkezi kubbeli kompozisyonların ana baldakenini, özellikle Süleymaniye'ninkini andıran tarzda, kemer alınlıkları ve burdaki pencereleri ile yükselir. Böyle "arkaik" bir modeli yeniden yorumlayarak bundan yeni bir tad geliştirmek, tamamen modern ve bireysel bir sanatçı davranışıdır. Bunlar bir atelye topluluğunun veya "Bakanlık" elemanları grubunun benimseyeceği veya ortaya atacağı davranışlar değildir.

Sekiz kemerli baldakeni kompozisyonun özü olarak alan denemeleri daha görkemli sonuçlar vermiştir.

EDİRNE SELİMİYE CAMİ (1569-75)

Yalnız sekiz kemerli baldaken uygulamalarının değil, Mimarlık Tarihinin doruğunda yer alır. Burada çeşitli hacim ve kütle elemanlarının veya ünitelerinin bir kubbeli baldakenin egemenliğinde toplandığı bir mekan ve inşaat düzeni görülmektedir. Üniteler, yani iç hacim parçaları ve ayak, kemer, pilaster, hatta ağırlık kuleleri gibi elemanlar, kare plan içinde sekiz kemerli baldakeni ayakta tutmak amacına hasredilişlerdir. Böylece diğer merkezi kubbeli mekan kompozisyonlarına kıyasla, Selimiye'de sanki tek kubbeli üniteden baret, örneğin Edirne 2. Beyazıd Camii gibi bir hacim; aşrı büyük tutulunca, dört duvar bu ölçekte bir kubbenin basıncını karşılamaya yetmemiş ve kübik yapı çözülmüştür. Zaten özü "iskelet" olan inşaat sistemi, burada tamamen "kameriyeleri andıran" tarzda düşey eleman demetlerine, yani kuvvet çizgilerine dönüşmüştür.

Özellikle üç büyük camide, Şehzade-Süleymaniye-Selimiye'de muazzam ayakların ve kemerlerin arasında meydana gelen "tali" hacimler, "yan ürün" niteliğinde değerlendirilerek dış galeri veya "loggia"lar oluşturulmuştur; Beylikler zamanında belli belirsiz yayılan bir "Akdenizli" karakter, bu "loggia"ların devreye girmesiyle adamakıllı hakim bir üslup haline gelmiştir.

Böyle, kubbeyi tüm kurgunun hareket noktası, biçim belirleyicisi olarak ele alan tamamen kendine özgü bir mimari geliştirmek; bununla birlikte, adeta "sanatçı kaprisi" veya "deneme tutkusu" denebilecek davranışlarla, sahip olduğu ileri deneyim ve birikim gücüne dayanarak eski kavram ve yaradılışları yeniden yoğurmak; Sinan'da bireysel yaratıcılığın deha düzeyinde olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu durumda, baştaki çok haklı soruların karşılıksız kalması yüzünden, "acaba *Sinan* torpilli miydi?" benzer kuşkulara kapılmak yerine, onun dehasının anlaşılması ve Osmanlı çarkının mükemmelliği sayesinde, en zengin meyvaları verecek ölçüde değerlendirilmesinin söz konusu olduğu düşünülmelidir.

KAYNAKLAR

Arseven, Celal Esat, *Türk Sanatı,* İst. 1970.

Aslanapa, Oktay, "Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri," İst. 1949 *Turkish art And Architecture.* London, 1971.

Barkan, Ömer Lütfi, "Süleymaniye Camii ve İmareti Tesislerine Ait Yıllık Bir Muhasebe Bilançosu" 993/994 (1585-86) *Vakıflar Dergisi,* CIX (7): "109-162 Süleymaniye Camii Ve İmareti İnşaatı:" 1550-1557, C. I ve II, Ank. (172, 179),

Bektaş, Cengiz, *Koca Sinan,* 1968.

Erzen, J. N., *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri,* Ank. 181.

Goodwin, Godfrey, *A History of Ottoman Architecture,* London 171

Göyünç, Nejat, "Mimar Sinan'ın Aslı Hakkında", *Tarih ve Toplum*, S. 19 185., s. 38-40.

Kocasinan, Ziya, *Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarisi,* İst. 193

Kuban, Doğan, *Osmanlı Dini mimarisinde İç Mekan Teşekkülü: Rönesansla bir Mukayese,* İst. 1958 *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye,* İst. 1997.

Kuran, Abdullah, *Mimar Sinan,* İst. 1986.

Kuran, A; Eyice, S.; Kuban, D.; Karamağralı, H. (Koordinatör), Bayram, S. (Editör), *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I,* II, İst. 1988.

Sözen, Metin (Editör), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan,* İst. 1975.

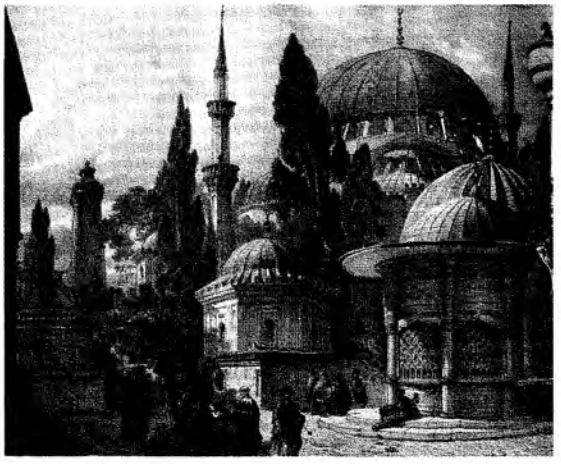
MİMAR SİNAN'IN ESERLERİNDE MODÜLER SİSTEM VE EBCED HESABI

PROF. DR. İSMAİL YAKIT
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ DEKANI

Bütün zamanların en büyük mimarı olarak tanınan, ve Osmanlı'dan günümüze intikal eden en görkemli eserlerin mimarı Mimar Koca Sinan'ın, eserlerini meydana getirirken daha doğrusu planlarını çizerken kullandığı ölçülerin modül ve ebced aritmatiği açısından hangi isimlere tekabül ettiğini göstermeye çalışacağız. Konuyu doğrudan ele almadan önce modül ve ebced hesabı hakkında çok kısa bilgi vermek yerinde olacaktır.

Modül: Bir mimari eserde parçaların oranlarını belirtmek için kullanılan bir ölçüdür. Bir başka ifadeyle bir yapının elemanlarının boyutlarının uymak zorunda olduğu en küçük ortak ölçüye verilen addır. Eski mimaride olduğu kadar, günümüz mimarisinde de kullanılmakta olup genelde mimarî düzenlerdeki oranı belirtmektedir. Kısaca bir örnek vermek gerekirse; Mısır'daki Spenks'in uzunluğu 210, boyu 140 Mısır arşınıdır. 70x3=210 uzunluğu, 70x2=140 boyu verdiğinden burada modül, 70 dir. 70 rakamı da eski Mısır'da mistik bir anlam ifade etmekteydi.

Eski mimaride sütun yarıçapı esas alındığından, eserin yüksekliği çapına göre hesap edilirdi. Kullanılan düzene göre yükseklikle çap sayısı artardı. Günümüz mimarisinde de modül, binanın bütün boyutlarının aritmetik katsayısını veren esas ölçüdür. Bu ölçünün Türk-İslam mimarisinde de mimarî eserlerin çeşitli mekân ve elemanlarının ana ölçüsü ve oranı olarak kullanıldığını görmekteyiz. Modüler sistemi meydana getiren bu ölçülerin İslam terminolojisindeki bazı terimlerin ebced aritmetiğinde ifadesini bulan rakamlardan ibaret olduğu anlaşılmaktadır.


Şehzade Camii

Şimdi kısaca bahsi geçen bu ebced hesabı ve kullanıldığı yerler hakkında bilgi verdikten sonra asıl konumuza döneceğiz.

Ebced hesabı: Ebced, eski alfabeye verilen addır. Menşei hakkında pekçok şey söylense de bunlar tamamen rivayetlerden ibarettir. Ebced'in en büyük özelliği, "*Ebced hesabı*" adı verilen bir işlemde kullanılmasıdır. Buna göre, ebced alfabesindeki her harfin bir sayı değeri vardır ve bu değerlerden istifadeyle bir çok konuda çok sayıda işlemler yapılmıştır. İşte bunların her birine bu hesabın adı verilir. Ebced alfabe düzeninin harfleri 1'den 9'a, 10'dan 90'a, 100'den 1.000'e doğru numaralandırılır. Eskilerin "*hisâb el-cümel*" dedikleri ebced hesabının dört çeşidi bulunmaktadır.

Ebced alfabe düzeninde her bir harfin bir rakama tekâbül etmesi keyfiyeti, Türk-İslâm kültüründe, hemen hemen her sahaya yayılan bir kullanımı ortaya koymuştur. Rakamla ifade edilecek şeyler yazıyla, yazıyla ifâde edilecek şeyler de rakamla sembolize edilir olmuştur. Türk-İslam kültüründe amacı dışında kullanıldığı yerler olsa da asıl kullanıldığı yerler kısaca şöyle sıralanabilir:

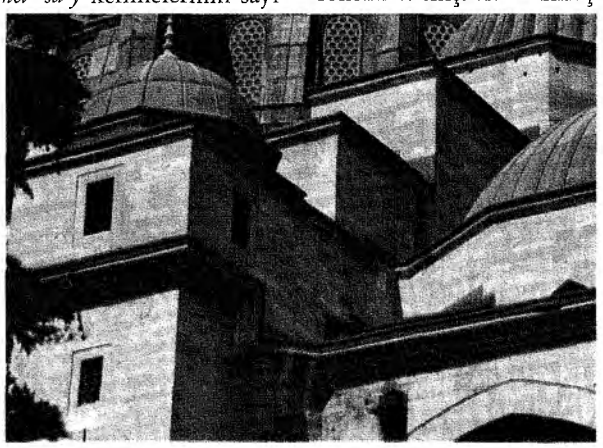
Günlük ihtiyaçlarda: Özel notlar ve ticarî ilişkilerde kullanılmıştır. Meselâ: 100 akçe alacağı olan birisi alacaklı olduğu kişiye bir kağıt üzerine bir kaf harfi (=sayı değeri 100'dür) yazıp gönderince hem alacağını istemiş, hem de konuyu aracıdan saklamış oluyordu.

İsim sembolü olarak: İki veya daha fazla kelimenin sayı değerlerinin aynı olmasından istifadeyle birini söylemekle diğeri kastedilmiş kabul edilerek halk arasında kullanıla gelmiştir. Meselâ: "Muhammed" kelimesi 92'dir. "Aman" kelimesi de 92'dir. "Mevlevî" kelimesi de 92 ettiğinden bu kavramlar arasında bir alaka kurulmuştur. En meşhurlarından biri şudur:

Aman lafzı senin ism-i şerîfinle müsâvidir

Anınçün âşıkın zikri amandır ya Resûlullâh

Keza bu konuda *ilim=amel=sa'y* kelimelerinin sayı değeri 140'dır. Hem sayı değeri itibariyle hem de anlamca aralarında bir irtibat vardır. Hilâl, lâle ve Allah lafzı da sayı değeri bakımından 66 etmektedir. Bu hususta dolayı kültürümüzde hilâl ve lâleye daha özel bir yer verilmiştir.



Çocuğa isim verilirken: Doğum tarihinin bir kelime veya bir, iki isimle belirlenmesidir. Hangi isimler çocuğun doğduğu seneyi ebced hesabıyla verirse, o isimlerden biri çocuğa verilmiştir. Meselâ: H. 1311'de doğan çocuğa "Mahmud Bahtiyar", "Süleyman Hurşid", "Yusuf Mazharî", "Ömer Rıza" ve "Recep Servet" gibi isimlerden biri verilebilir. Çünkü bunların her biri 1311 etmektedir.

Kitap ve Makalelerde: Eskiden kitapların önsöz, giriş, takdim sayfaları ile numara almayan sayfalar hep ebced alfabesine göre numaralandırılmıştır. Kitapların ay ve sene kayıtları, yazı bölümleri ve madde başlıkları hep ebced düzenine göre tanzim edilmiştir.

Resmî devlet kayıtlarında: Devlet arşivlerinde yer alan birçok resmî belgeler, tutanaklar, fezleke ve mazbatalar, tarihler başta olmak üzere vak'anüvis kayıtları, vakıf kayıtları ile sayım ve envanter hesapları hep bu hesaba göre tanzim edilmiştir.

Tarih düşürmede: Ebced hesabının en fazla kullanıldığı yer hiç şüphesiz tarih düşürmedir. Bunun için o olayın tarihini verecek ustalıklı bir kelime veya mısra söylenir ki, hesaplandığında o olayın tarihi ortaya çıkar. İşte "tarih düşürme sanatı" adı verilen bu sanat divan edebiyatı boyunca kullanılmış ve bütün kültür varlıklarımızın kitabelerinde yer almıştır.

Tasavvuf ve Din ilimlerinde: Ebced hesabının tasavvuf ve din ilimlerinde kullanıldığına şahit olmaktayız. Özellikle "Kelime-i Tevhid" veya "Esmâ-i Hüsnâ"dan bir ismin kaç aded zikr edileceği ebced tablosuna göre tayin edilir. Kur'an tefsirlerinde ve hatta Kadir gecesinin tayininde de ebcedin kullanıldığını bilmekteyiz.

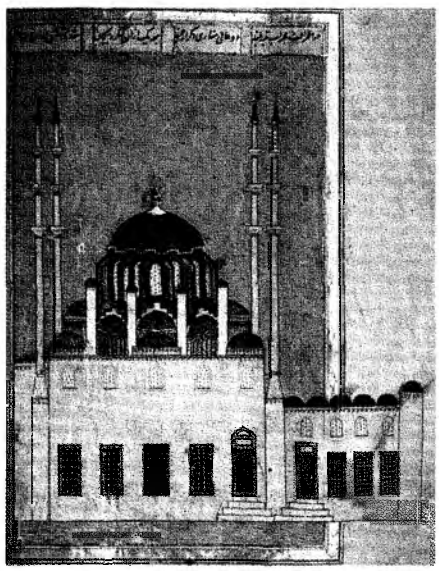
Müsbet İlimlerde: Fizik, matematik, geometri ve astronomide sıkça kullanılmıştır. "Sa'fas" kelimesinin harfleri kullanılmıştır. Astronomide büyük rakamlar "ğayn" harfinin birkaç tekrarı ile de sağlanabilmiştir. Ebced hesabı, *musikide* de kullanılmıştır. Buna göre sesler ve perdeleri ebced alfabe düzeninden istifade edilerek oluşturulan bir "ebced notası" ile belirlenmiştir. Bu hesabın en çok kullanıldığı yerlerden biri hiç şüphesiz *mimarlıktır*. Mimarlıkta yapıların boyutları, oranları ve modüler düzenlerinde kullanılmıştır. Özellikle Mimar Sinan, eserlerinde, boyutların modüler düzeninde çok sık kullanmıştır.

"MIMAR SİNAN'IN ESERLERİNDE MODÜL VE EBCED

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Mimar Sinan'ın eserleri üzerinde yapılan çalışmalar onun mimarî ölçüler için ebced hesabından yararlandığını ortaya çıkarmıştır. Dinî ve tasavvufî bir çok kelime ve kavramın ebced sayı değerleri karşılıklarını gerek boyutlarda ve gerekse modüler düzenin teşkilinde, oranlarda vs. kullandığı göze çarpmaktadır. Bu konuda iki önemli araştırmanın isimlerini vermeden geçemeyeceğiz. Biri, Doç. Dr. Attila Arpat'ın *"Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Dü-*

zen" adlı, diğeri Yüksek Mimar Muharrem Hilmi Şenalp'in *"Sinan bin Abdülmennân"* isimli çalışmalarıdır.

A. Arpat adı geçen makalesinde firavun mezarlarından itibaren Mimar Sinan'a kadar belli başlı anıtların, yapıların analizlerini vererek, her birinin nerede hangi modüle dayandığını ve hangi kutsal sayının kombinezonlarını taşıdığını ölçümleri ve örnekleriyle gösterir. Bu arada Ayasofya'nın da analizini veren Arpat, önemli yerlerin boyutlarında Bizans parmağı üzerinden (1,9519 cm.) 318 ve çeşitli kombinezonlarına dayandığını söylemektedir (s. 8). 318, Latin ebced hesabıyla Hz. İsa'dır. (H=8, İ=10, T=300. T haça karşılıktır) (s. 6). Arpat, Sinan'ın eserlerindeki önemli boyutların dayandığı mistik rakamları tesbit için çeşitli analizler verir ve 318 rakamını ve katlarını Sinan'ın önemli camilerinin bazı bölümlerinde de ortaya çıkarmaya çalışır. Birçok yerde de İslâm ebcediyle bazı dinî kavramların üzerine dayandığını gösterir. A. Arpat'ın Sinan'ın camilerinde 318'i yanlış yorumlamakta olduğu bundan sonra yer alan "Mimar Sinan hangi ebced'i kullandı" başlığı ile ele alacağımız kısımda izah edilecektir. Şimdi sırasıyla Şehzâde, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin İslâm ebcedine göre dayandığı rakamlar ve karşılıklarını gösterelim (ölçüler, rakamlar, hesaplamalar A. Arpat'ın adı geçen makalesinden iktibas edilmiştir.)



Selimiye

Şehzade Camii'nin modüler düzeninde, "Payanda duvarlarının eni ve bunların arasındaki mesafeler ölçülerek Osmanlı boğumuna tahvil edildikten sonra çıkan boyutların içindeki tam sayıların misli olan bir sayı aranmış ve irrasyonel bir sayı olan 11.8348'in tüm enlerin ve aralıkların içinde bulunduğu tesbit edilmiştir. Kenarları bu boyda olan bir karenin diyagonalinin uzunluğu: $\sqrt{2}$x11,8348=16,7368 boğum=318x19 boğumdur" (s. 9). Arpat, bu sonucu şöyle değerlendirmektedir: "Bu duruma göre caminin modülü diyagonalinde Hz. İsa ve besmelenin bulunduğu bir kare olmaktadır ve planlama bu modülün oluşturduğu bir ağ üzerine kurulmuştur" (s. 9).

Şehzade Camii'nin iç ve dış mekânlardaki analizlerini de veren Arpat, birçok yerde 318 rakamını bulmaktadır. Ayrıca avlu alanında, revak kolonlarından geçen kare alanda ve şekiller arası kare alanında ise 322 sayısını çıkarmaktadır (s. 11). Detay analizlerinde de 19 sayısının çeşitli kombinezonlarını göstermektedir. Netice olarak "Sinan, iç mekânda 318, avluda 322 sayısından faydalanmıştır. 322, ebced hesabıyla 'şehzade' kelimesinin karşılığıdır ve aynı zamanda 'Sinan'ın karşılığı olan 161'in iki mislidir" demektedir (s. 11).

Süleymaniye'nin aynı şekilde analizini veren Arpat, filpayelerde 20, avluda 122, 155,5; dış boyutlarda 168, 186, 129, 294 modül sayılarını bulmaktadır. Bütün inşaat alanı için: $12478{,}846a^2=7187815{,}3b^2=25x66^3$ (%99,994) (s. 14-15). İç mekânda: 191 ebced hesabıyla "Süleyman" karşılığıdır. 5/πx191. Avluda: 12xπ/ϕx318 (%99,998); revak kolonlarından geçen dikdörtgende: 8x318; şekiller arası alanda: 15/2x318; avlu şadırvanında 161, 110 ve 3x19 modülünü bulmaktadır (s. 15-16). Bunlardan sadece 161 ve 110'u yorumlayarak "Demek ki, şadırvanın boyunda Sinan (161), eninde Hz. Ali'ye (110) atıf yapılmaktadır" demektedir (s. 16).

Kanunî'nin türbesinde de 318 modülü ve altın oranla ϕ çarpımı gözükmektedir (s. 16).

Selimiye Camii için iç mekânda, mihrab alanı ve detayda analizler sunan Arpat, iç mekânın çevresinde 12x19 ve 19xϕ^2x110 modülünü; kubbeyi taşıyan 8 filpayenin her birinin çapı 12 m. boyunda olduğunu 12m.=380 boğum=20x19 ettiğini bulur. Teğet içi dairenin alan mistisizmi için 5x318'dir (s. 17-8). Ayasofya'nın merkez alanı ile rakam açısından bir benzerlik olduğunu söyler (s. 18).

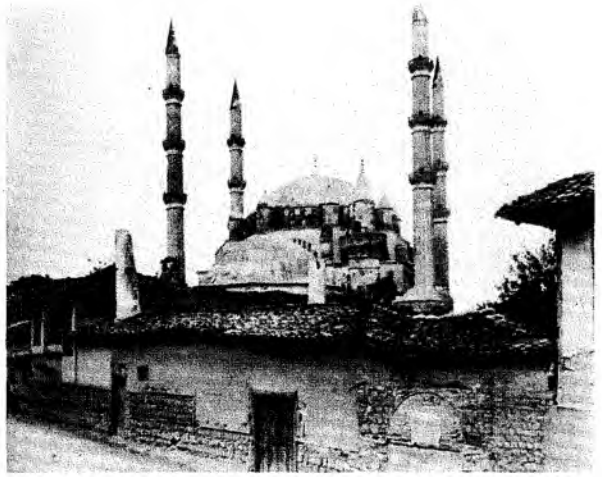
Mihrap alanındaki çevre: 12x110 veya 20x66'dır.

Müezzin mahfilinde: 12 kolon bir kare oluşturur. Kenarları ortalama 6 m.'dir:

190 boğum=10x19. Çevresi: 4x190 boğumdur (s. 19).

A. Arpat sonuçta Kâ'be'nin de analizini verir. Ortalama en: 10,04 m; toplam çevre: 43,80 m.; 10,04 m.=318 boğum (%100); 43.80 m.=1387,28 boğum=21x66 (%99,91). Arpat bu analizden sonra: "Bu boyutlar tesadüf eseri değilse (ki cami planlamasını tesadüflere bırakmayan Osmanlılar'ın burda da aynı tutuma girmeleri çok büyük ihtimaldir) Hz. İsa ve Allah ifade edilmiştir..." demektedir (s. 20). Kâ'be'nin 1630'da temelden yapılan tamiri Osmanlılar'a aittir (s. 19).

Sinan'ın eserlerindeki hususiyetler ve ebced hesabının kullanıldığı yerler üzerine yapılan bir diğer çalışmanın da M. H. Şenalp tarafından yapıldığını söylemiştik. Şenalp, bu çalışmasında Sinan devrinin Osmanlı tasavvuf anlayışını ve birtakım dinî değer yargılarını ele alarak Sinan'ın yetiştirdiği kültür ortamını olduğu kadar, Sinan'ın düşüncelerini belirlemeye çalışmıştır. Bu çeşit bir yaklaşımın metodolojik olarak daha rasyonel olduğu açıktır. Çünkü Mimar Sinan bu eserleri yaparken hangi inanç ve düşünce dairesinde birtakım kriterler belirlemiştir. Bunu anlamak için onun içinde yoğrulduğu kültürün ve değer yargılarının iyi bilinmesi gerekmektedir. Çalışmalarını Süleymaniye ve Selimiye camileri üzerinde yoğunlaştıran Şenalp, arşın üzerine dayalı ölçüleri esas alarak Sinan'ın ebced hesabı kullandığını gösterir. Nitekim ona göre: "...Süleymaniye'de zeminden kubbe üzengi seviyesi 45, kubbe alemi ise 66 arşın yüksekliktedir. Ebced hesabıyla 45 Adem, 66 "Allah" kelimelerine tekabül eder" (s. 11). Süleymaniye'deki avlunun köşelerinde yer alan minarelerdeki bu ölçü ise (yine) Allah isminin karşılığı olan 66 arşındır" (s. 12). Yine devamla "Süleymaniye'nin kubbe ve minare ölçülerini incelersek; dört minarenin kürsüleriyle beraber olan toplam ölçülerine alemle beraber kubbe derinliği ilâve edilirse ebced hesabıyla "cihâryâr" kelimesinin karşılığı olan 420 arşın rakamı karşımıza çıkar.


Yüzyıl başında Selimiye.

Selimiye'de kubbeyi taşıyan 8 ayağın merkezlerinden geçen dairenin çapı 45 arşındır. Kubbe kenarı zeminden 45, minare alemi ise buradan itibaren 66 arşındır (=45=Adem, 66=Allah) (s.11). "Selimiye'de taşıyıcı sistemi üç yandan saran dikdörtgen ana yapının köşeleri, minarelerin kürsü ve pabuçlarıyla kenetlendiğinden, minarelerin görünen silüetini, pabuç üstünden aleme kadar olan kısım verir. Süleymaniye'de, minarelerin görünen silüeti, kürsü üstünde aleme kadardır. Görünen silüetlerin mesafeleri Süleymaniye'nin kubbeye yakın minarelerinde olmak üzere iki camide de "Muhammed" isminin karşılığı olan 92 arşındır" (s. 12).

MİMAR SİNAN HANGİ EBCED'İ KULLANDI? LATİN Mİ İSLAM MI?

A. Arpat'ın adı geçen makalesinde yaptığı analizler sonucu ortaya çıkardığı bazı mistik rakamlar ve onların kombinezonlarını Sinan'ın esasa alarak meşhur eserlerini meydana getirdiği görüşüne biz de katılıyoruz. Ancak, bu rakamların bazısının üzerine getirilen bazı yorumların yanlış ve belgesiz olduğu kanaatindeyiz. Özellikle, 318 rakamı hakkında Sayın Arpat'n iddiasının savunulur bir tarafı yoktur. Latin ebcediyle "Hz. İsa ve haçı" vermekte olduğunu söyleyen Arpat, Sinan'ın eserlerinde de gözüken 318 modülünü de Hz. İsa ile yorumlamaktadır. Diğer modül rakamların bir kısmına İslâm ebcedine göre karşılık bulan Arpat, bu rakam için, Latin ebcedinin yorumunu getirmektedir. Şimdi soracak olursak, her yerde İslam ebcedine göre rakamlar kullanan Sinan, niye bazı yerlerde Latin ebcedini kullansın? Kaldı ki, 318 İslâm'da karşılığı olan bir rakamdır. Allah'ın isimlerinden olan "Er-Ra'ûf" isminin karşılığıdır. İslâm inancına göre, "Koruyan, himaye ve merhamet sahibi" anlamına gelen "Er-Ra'ûf" isminin tecellisine mazhar olan mü'minler Firdevs cennetine girerler. Bir başka tabirle Er-Ra'ûf ismi Allah'ın Firdevs cennetindeki adlarından biridir. Firdevs cenneti de Kur'an'a göre "İnanıp yararlı iş işleyenlerin..." (XVIII/107) ve "Namazlarına riayet edenlerin" (XXIII/9-11) gireceği cennetin adıdır. Dolayısıyla yaptığı camilere ve türbelere "Firdevs" cennetinden sem-

bolik nişanlar kullanması Sinan için en tabiî yoldur.

Bizim bu görüşümüzü, Sinan'ın "Tezkiretü'l-Bünyân" adlı eserini kaleme alan ve Sinan'ın türbe kitabesini yazan, çağdaşı ve arkadaşı Sâ'î Çelebî'nin sözü de doğrulamaktadır. Nitekim Sinan'ın türbesinin kitabesindeki bir mısra şöyledir:

"Yapdı bir cami' virdi Firdevs-i a'lâ'dan nişân"

Öyleyse, Sinan'ın kullandığı modül sistematiğinin dayandığı rakamları Firdevs cenneti ile ilgili kavramlarda, Allah'ın isimlerinde (=El-Esmâ'ül-Hüsnâ) ve bazı İslâm büyüklerinin özellikle sahabelerin isimlerinde aramak, en rasyonel ve en ilmî yoldur. Sinan'ın bizzat kendisi, "Tezkiretü'l-Bünyân"da İslâm'ın 4 büyük halifesi için bir yandan, Hz. Ebu Bekir için: "...Ol mihrâb-ı ka'be-i hakîkat..."; Hz. Ömer için: "...Ol minber-i cami'-i 'adl..."; Hz. Osman için: "...Ol cami'-i mahfil-i hüsn-i ahlâk..."; Hz. Ali için: "Ol bâb-ı Medine-i 'ilm..." gibi tabirler kullanarak İslâm binasını bir cami'e benzetmekte ve önemli isimleri bu cami'nin önemli yerlerine teşbih etmektedir (s. 18-19). Öte yandan Sinan:

Süleymaniye Camii.

Oldı Ka'be bu Câmi'-i mevzûn
Çâr-yâr oldı anda çâr sütûn
Çâr rükn üzre hâne-i İslâm
Çâr-yâr ile buldı istihkâm
Umarım ola bende-i zâde
Bunların yüzi suyına çâre
... (s. 59)

demektedir. Şu halde Süleymaniye için söylediği bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, dört İslâm halifesini camiin dört sütûnu olarak sembolize etmiştir. Diğer yerler için de yukarıda söylediğimiz gibi diğer dinî ve tasavvufî kavramları ve isimlerin ebced sayı değeri karşılıklarını aramak gerekir.

Bize öyle geliyor ki, Sâ'î Çelebî'nin: "Garibdir ki, Koca Sinan işbu me'muriyet-i cedîdesinden (=mimarbaşılık görevinden) hiç de memnun olmadı. Çünkü kendisi askerliğe son derecelerde meftûn olduğundan "bu mi'marlık beni askerliğimden mahrûm bırakacaktır" mütala'asıyla evvelâ istifayı gözine kesdirmiş ise de muahhiren bu me'muriyet sayesinde nice camiler, medreseler, mescidler bina idüb dünya ve âhiret me'cûr u mesâb (karşılığını ve sevabını) olurum mütala'asıyla evvelki fikrinden vazgeçdi.." (s. 11-12) dediği Mimar Sinan'ın bu görevi kabul ettiğinde Latin ebcediyle 318 karşılığı olduğu söylenen Hz. İsa'yı da bir yerlerde kullanacağı aklından bile geçmemiştir. İslâm ebcedine göre *İsa* 150'dir ama, *Selimî* kelimesi de 150 etmektedir. Selimiye Camii'nde 150 olan bir modül bulunduğunda bu İsa mıdır yoksa Sultan II. Selim midir?

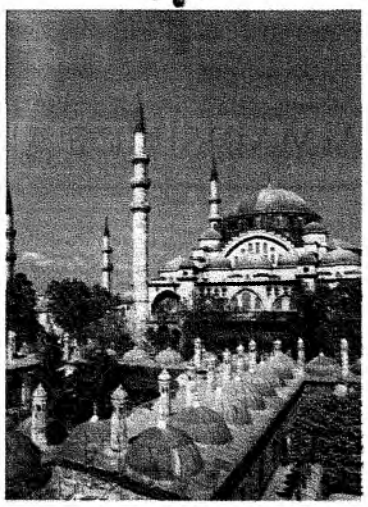
Mimar Sinan, Ayasofya'nın mimarisinden istifade etmiş midir? Elbette etmiştir. Zaten iyi bir mimar olmanın yolu, daha önceki bütün mimarî tarzları iyi bilmekten geçer. Tıpkı iyi bir ilim adamı olmanın yolunun; o ilmin tarihî gelişimini ve keşiflerini iyi bilmekten ve bunlara dayanarak yapılan yeni keşifler ve icadlardan geçtiği gibi. Sinan, Selimiye'nin kubbesinin Ayasofya'nın kubbesiyle mukayesesini bizzat kendisi yapmaktadır. Sinan'ı dinliyoruz:

"...Halk-ı cihân, dâ'ire-i imkândan hâriç dedikleri-nin bir sebebi; Ayasofya kubbesi gibi kubbe devlet-i İslâmiye'de binâ olunmamıştır deyü kefere-i fecerenin mi'mar geçinenleri Müslümanlar'a galebemiz vardır dirler imiş. Ol kadar kubbe tarz gurmak gayet müşkildir didikleri bu hakîrin kalbinde kalmışdı. Mezbur cami' (=Selimiye) binâsında himmet idüb bi-avni'llahi Te'âla sâye-i Sultan Selim Han da izhâr-ı kudret idüb bu kubbenin Ayasofya kubbesinden altı zirâ' kaddin ve dört zirâ'[1] derinliğin ziyâde eyledim" (s. 71). Sinan bu hususu ayrıca şiir şeklinde de dile getirir:

...
Direksiz kubbenin altında el-Hakk
O kubbe oldı bir tûb-i mu'allak
Ayasofya gibi bir kubbe aslâ

Yapılmaz bahs ider hep cümle dünyâ
Bu 'âli kubbe andan oldı a'zâm
Kalanın bilmezem Allahu a'lem
(s. 72).

Görüldüğü gibi Sinan'ın amacı Ayasofya'yı aşmaktır. "...Kefere-i fecerenin ... müslümanlara galebemiz vardır dirler imiş.." dediği ve "kefere-i fecere (=günah bataklığındaki kâfirler)" diye zemmettiği aşağıladığı hristiyanların, hem de onların hesabıyla olan İsa ve istavrozunu nasıl olur da camiine modül olarak alır? Sayın Arpat'ın, Sinan'ın eserlerinden de öte, Ka'be'nin modülünde de gözüken 318 rakamını Hz. İsa ile yorumlamaya kalkması anlaşılır bir husus değildir. Öyle zannediyoruz ki, bizzat Sinan'ın inancına görüş ve düşüncelerine ters düşen bu yorumu getirmesi ya dikkatinden kaçmış veyahut 318 rakamının İslam ebcedine göre karşılığını bulamamış olmaktan kaynaklanmaktadır. Aksi takdirde Sinan gibi aşılması güç bir dâhîyi Türk-İslam kültüründen ve insanından koparmak için azamî gayret sarfeden bazı kişi ve çevrelere yanlış, belgesiz, geçici ve yanıltıcı bir yorum sunmaktan öte gidemeyecektir.


Süleymaniye Camii.

Sinan'ın eserlerinin herbir yerinin analizinde ortaya çıkabilecek modül sayılarının İslâm düşüncesinde yer alan bazı temel kavram ve isimlerin ebced sayı değerleri ve tablolar için bu konudaki eserimize bakılabilir.

---

1 Osmanlı mimarisinde kullanılan birimler:
1 arşın = zirâ-ı mi'mârî = 75,774 cm.
1 arşın = 24 boğum (bürcüme) = 60 parmak (1587'den sonra 24 parmak)
1 boğum = 2,5 parmak
1 parmak = 10 iplik
1 iplik = 100 örümcek teli (târ-ı ankebut)
12 nokta = 1 hatt
12 hatt = 1 parmak (=3,15725 cm.); 12 parmak = 1 kadem (ayak); 2 kadem = 1 arşın (zirâ');
2,5 arşın =1 kulaç

KAYNAKLAR

Arpat, Attila, *Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen,* Türk Dünyası Araştırmaları, s. 28, Şubat, 1984.

Şenalp, Hilmi, "Sinan bin Abdülmennân," *Lâle Mecmuası,* s. 6, 1988.

Yakıt İsmail, *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1992.

KLÂSİK OSMANLI MİMARİSİNDE AKUSTİK ÇÖZÜMLER

PROF. DR. MUTBUL KAYILI
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

1. GİRİŞ

Anadolu, tarih boyunca birçok uygarlığa sahne olmuş, beşiklik etmiştir. Tarih bilgimizin belirleyebildiği en eski uygarlık olan Hattiler ile başlayan uygarlık dizisinde Türkler çok önemli bir yere sahiptir. Bunun başlıca sebeplerinden birincisi; Türklerin önceki medeniyetleri yok etmemeleri, aksine korumaları ve daha ileriye götürmeleridir. Bir diğeri ise inşa ettikleri anıtsal yapılar ve bu yapılarda uyguladıkları teknolojilerdir. Anadolu Türk eserleri ve bu eserlerde uygulanan yapım teknolojileri söz konusu olduğu zaman akla öncelikli olarak büyük Türk Mimarı Koca Sinan gelmektedir. Sinan'ın uyguladığı yapı teknolojileri efsane haline gelmiş durumdadır.

Sinan'ın dillerde dolaşan "camilerinin akustik tasarımında gösterdiği başarı" daha önce detaylı olarak incelenmiştir.[1] Uyguladığı akustik sistemler, özellikle boşluklu rezonatör teknolojisi, akustik biliminin en başarılı uygulamalarının başında yer almaktadır. Burada belirtmek gerekir ki, "boşluklu rezonatör teknolojisi Anadolu için yeni değildir. M.S. I. yy.'da yaşamış olan Romalı mimar mühendis Marcus Vitruvius Pollio "*Mimarlık Üzerine On Kitap*" (*De architectura libri decem*) isimli eserinde dönemin yapı teknolojisi ile ilgili bilgiler vermektedir. On kitaptan oluşan eserin beşinci kitabında yazar kamu yapılarını ele almakta ve bunlarla ilgili mimari ve inşai bilgiler vermektedir. Bu kitabın 3., 6., 7. ve 8. bölümlerinde tiyatro yapıları, bunlarla ilgili akustik veriler oldukça detaylı olarak anlatılmaktadır.[2] Beşinci bölüm ise *Tiyatroda Ses Kapları* adı ile tamamen boşluklu rezonatörlere ayrılmış bulunmaktadır. Bu bölümde ses kalitesinin ve armonik yapısının güçlendirilmesi amacı ile tiyatro yapılarına tunçtan yapılmış ses kapları (boşluklu rezonatör) yerleştirilmesi gerektiği belirtilmekte ve bunların rezonansları, yerleştirilme yer ve şekilleri detaylı olarak anlatılmaktadır. Bölümün son maddesinde ise ses kaplarının hangi tiyatrolarda bulunabileceği tartışılmakta, Yunan kent devletlerindeki tiyatrolar örnek olarak verilmektedir. İlave olarak, *Lucius Mummius* isimli birinin Korint'te ki tiyatroyu tahrip ettikten sonra buradaki tunç kapları Roma'ya götürüp sattığı ve bu satıştan elde edilen para ile *Luna* tapınağına adak sunduğu anlatılmaktadır. Daha sonra, küçük tiyatro inşa eden birçok deneyimli mimarın ekonomik nedenlerle tunç kaplar yerine aynı rezonansı veren toprak kaplar kullandığı ve olumlu sonuçlar elde ettiği belirtilmektedir.

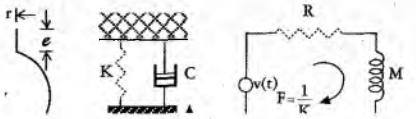
Fotoğraf 1. Sultan Ahmet Camisi'nin kubbesinde bulunan rezonatörlerin birinin ağzı.

Anadolu uygarlığı için önemli bir veri olan bu belgede belirtilen kaplar, aslında boşluklu rezonatörlerin uygulanan ilk örneklerini oluşturmaktadır. Ancak bu teknoloji Antik Yunan veya Roma İmparatorluğu ile sona ermemiş, aksine varlığı gelişerek devam

etmiştir. Hatta ses bilgisini[3] temel alan uygulamaların yeni örnekleri oluşturulmuştur. Bu örnekler gerek Selçuklu ve gerekse Osmanlı eserlerinde sıkça görülmektedir. Kayseri'de, Selçuklu dönemi eselerinden Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası bunun en güzel örneklerinden birini vermektedir. Bu eserde, tedavi amacı ile çalınan müziğin ses kanalları ile hasta odalarına dağıtılması, ses bilgisini temel alan uygulamaların Anadolu'da geliştirilerek devam ettirildiğinin en belirgin göstergesidir. Boşluklu rezonatörlerin ise gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı eserlerinde yaygın olarak kullanıldığı sıkça görülmektedir.

Şekil 1. Anlık (yansımasız) ses enerjisi.

Ses bilgisini kapsayan uygulama ve teknoloji gelişmesinin Sinan'da zirveye ulaştığını görüyoruz. Sinan Camileri üzerine yaptığımız akustik araştırmada seçilen camilerden elde edilen sonuçlar bu görüşü desteklemektedir. Üç büyük camisinin incelenmesinde ise; ses kaynağı gücü ile hacim büyüklüğü arasındaki ilişkiyi dikkate aldığı ve yeterli ses seviyesi elde etmek amacının, plan şemalarını etkilediği görülmektedir. Bu nedenle, günümüz tanımlaması ile akustik planlama ve uygulamaların zirveye ulaştığı Sinan'ın teknolojisini tam olarak ele almadan önce akustik biliminin amacı ve ses bilgisi ile yapılan uygulamaları irdelemekte yarar olduğu düşünülmektedir.



Şekil 2. Çınlamalı (yansımalı) ses enerjisi.

2. AKUSTİK BİLİMDALI

Akustik sözcüğünün tam karşılığı *işitme bilimi*'dir. Ses ile ilgili ilk çalışmalar Vitruvius'dan çok önce görülüyor. Pythagoras (M.Ö. 580-500) tarafından yapılan sayısal gözlemlerin ilk çalışmalar olduğu kabul edilmektedir. Daha sonra Aristotle'nun (M.Ö. 384-322) *ses ve işitme* adlı eseri ile karşılaşıyoruz. Bunu diğerleri takip ediyor. Bu çalışmalarda temel amaç sesi fiziksel olarak tanımlamak ve iyi anlaşılma için gerekli koşulları belirlemek. Bu dönemlerde, günümüzdeki anlamı ile gürültü diye bir kavram yok. Var olan gürültü; gök gürlemesi, fırtına gibi doğa sesleri, veya savaş olduğunda silah sesleri. Gürültü, sanayi devrimi ile ortaya çıkıyor. İnsanlık, ancak ikinci dünya savaşı sonrası gürültünün bilincine varıyor ve önlemler geliştiriyor. Gürültü kontrolü böylece Akustik bilimdalının kapsamına giriyor.

Günümüzde Akustik bilimdalı iki bölümden oluşuyor;

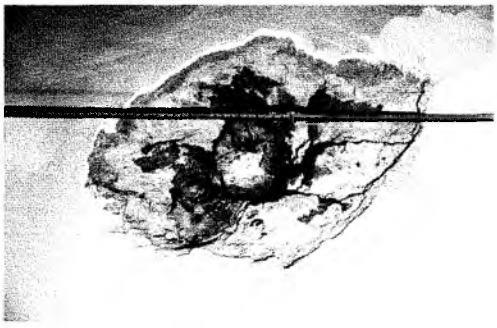
1. Gürütü kontrolü,
2. Hacim akustiği.

Ancak, o dönemde gürültü sorunu olmadığından Akustik biliminin kapsamı sadece "hacim akustiği" ile sınırlı kalıyor ve iyi anlaşılmayı amaçlıyordu. İyi anlaşılmanın gerçekleştirilmesi için şu iki temel koşulun sağlanması gerekmektedir;

1. Hacimde homojen ses enerjisi dağılımının sağlanması,

2. Ses enerjisi düşüşünün (çınlama zamanı) optimum düzeyde oluşmasının gerçekleştirilmesi.

Birinci koşul, kolayca anlaşılacağı üzere, sesin temel fonksiyon olduğu hacimde, kaynaktan çıkan ses enerjisinin hacimin her yerine homojen olarak dağılmasının sağlanması gerektiğini belirtir. Bu amaçla Sinan'ın hacim sınırlarındaki elemanlardan yararlandığı ve bu yüzeylerde oluşturduğu hareketlilikle sesin her yönde dağılmasını sağladığı yazarın önceki yayınlarında detaylı olarak verilmiştir.[4] Burada


Fotoğraf 2. Sultan Ahmet Camii'nde ağzı ahşap takozla tıkanmış rezonatör.

MİMAR SİNA...

MOD...

...e ca-
...işlevlerdeki
...at edilmiştir.[6] Bu
...al konuşma için gerek-
...n daha uzundur.

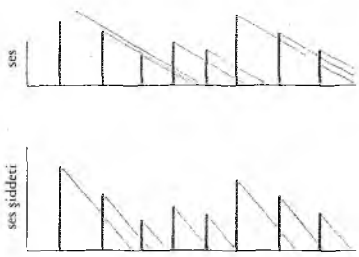
2. 1. Akustik Planlamada Boşluklu Rezonatörler ve Kubbe

Hacimlerin akustik tasarımı ile ilgili temel kavramların tanımlamasını yaptıktan sonra Vitruvius'un *tunç kap*, Osmanlı'nın *küp*, akustik biliminin ise *boşluklu rezonatör* olarak tanımladığı elemanları tartışarak kubbedeki işlevlerini irdeleyebiliriz.

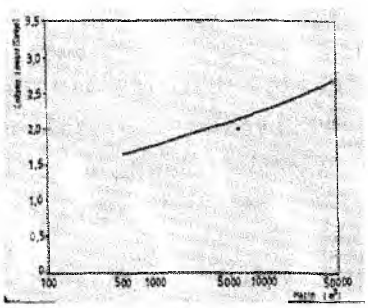
Boşluklu rezonatörler, boyutlarının küçük olmasına karşın önemli etkinliği olan akustik sistemlerdir. Boyutlarının küçüklüğü nedeni ile sistemin içindeki akışkanın (havanın) hareketi, "toplu mekanik kütle -yay- zayıflatıcıdan" oluşan mekanik sistemlerin benzeridir. Bu nedenle, boşluklu rezonatörler basit mekanik osilatörlerin veya LCR elektrik devrelerinin benzeri olarak incelenebilen akustik sistemlerdir (Şekil 5). Böyle bir sistem, hacim sınırları rijit olan bir boşluk, bu boşluğun dış ortam ile bağlantısını sağlayan bir boyundan oluşur.[7] Fiziksel eşitliklere girmeden kısaca açıklamak istersek; sistemin boynundaki hava kütle görevi yaparak gelen ses dalgasının etkisi ile salınım yapar. Sistemin boşluğundaki hava ise yay görevi yapar ve bu salınımda sıkışarak-gevşeyerek salınıma karşı akustik yay görevini karşılar. Boyunda titreşen hava kütlesinin sürtünme direnci ile ışınlama direncinin toplamı ise sistemin akustik direncini oluşturur.

Sistem, rezonans yaptığı frekansı temel alan dar bir frekans bandında yutma görevi yapar. Sistemin kalite

)
şü...
oldu...
ise, hac...
enerjisi, a...
vam ettirir ... ...el olaya
çınlama diyo... ...amanın süresi
hacim içinde bu...unan elemanların ve
hacmi sınırlayan yüzeylerin ses enerjisini yutma değerlerine bağlı olarak uzar veya kısalır. Ses enerjisinin düşüşünü belirleyen bu süreyi çınlama zamanı olarak tanımlıyoruz.[7] Çevremizdeki sesler daima bir birini izleyen bir dizi ses enerjisi bileşeninden oluşur. Bu bileşenler gerek enerji şiddeti ve gerekse frekans karakteristiği açısından çoğunlukla birbirinden faklıdır. Bu insan sesleri için de böyledir, doğa sesleri için de, müzik için de. İnsan kulağı ise daima çınlama arar ve ses bileşenlerinin birbirlerinden kopuk olmaması için her birinin çınlama (ses enerjisi düşüşü) eğrisi ile bir sonrakine bağlanmasını ister. Uygun çınlama zamanının gerçekleştirilmesi sesin iyi anlaşılmasını sağlar, kısa çınlama zamanı kulağın doyumsuz kalmasına neden olur, uzun çınlama zamanı ise bileşenlerin bir sonrakini maskeleyerek anlaşılmanın yetersiz kalmasına hatta anlaşılmamaya neden olur (Şekil 3). Bu nedenle hacimdeki konu sesin cinsine göre optimum çınlama zamanı vardır. Bu değer hacim sınırlarının yüzey kaplama

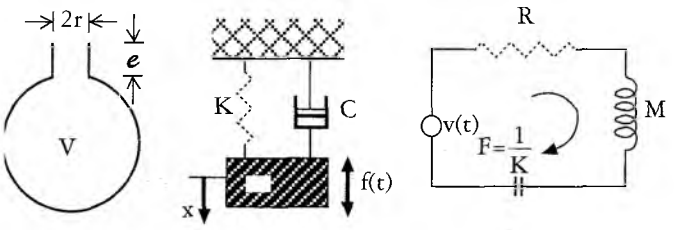


Şekil 3. Çınlama zamanına bağlı olarak enerji düşüşünün anlaşılmaya etkisi.

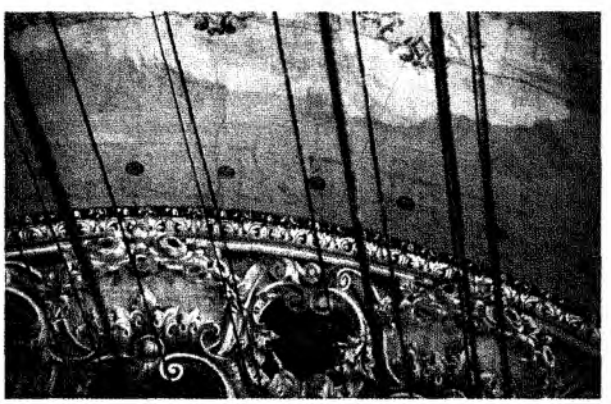


Şekil 4. Camiler için çınlama zamanı eğrisi.

faktörü Q'yu (iç direncini artırarak) küçülterek yutma elde edilen frekans bandını belli oranda genişletme olanağı vardır. Bu durumda yutma miktarında düşüş görülür. Şekil 6.'da *eşdeğer yutma kesit alanı* σ_α'nın *rezonans frekansaki eşdeğer yutma kesit alanı* $(\sigma_\alpha)_0$'a oranı, frekansın rezonans frekansa oranı γ'a bağlı olarak verilmektedir. Sistemin diğer bir özelliği ise, yine belirli bir frekans bandında, gelen ses enerjisini kendisi bir kaynakmış gibi yayarak yansıtmasıdır. Şekil 7.'de *eşdeğer yayma kesit alanı* σ_s*'nin rezonans frekansaki eşdeğer yayma kesit alanı* $(\sigma_s)_0$'a oranı yine frekansın rezonans frekansa oranı γ'a bağlı olarak verilmektedir. Şekilde de görüleceği üzere; sistemin kalite faktörü Q yeterince küçültüldüğünde, sistem rezonans frekansın üstündeki frekanslarda tam anlamı ile seslendirme sistemi olarak görev yapabilmektedir. Boşluklu rezonatörler, özellikle alçak frekanslarda yutucu özelliklerinden, hacim içinde oluşacak rezonansı önlemek veya ses enerjisini homojen yaymak amacı ile yayarak yansıtma özelliklerinden faydalanmak amacı ile kullanılırlar.



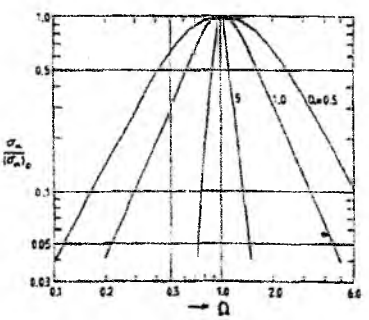
Şekil 5. a) Boşluklu rezonatör, b) Eşdeğer mekanik sistem, c) Eşdeğer elektrik devresi.



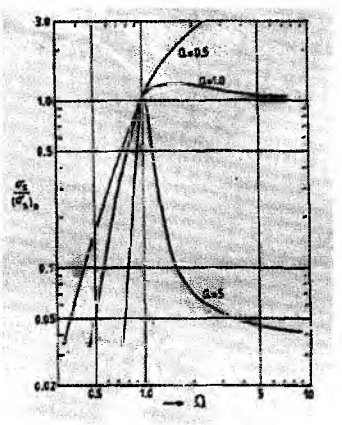
Fotoğraf 3. İstanbul Süleymaniye Camisi'nde kubbedeki rezonatör ağızlarının görünüşü.

2.1.1. KUBBENİN AKUSTİK ÖZELLİKLERİ

Yukarıda belirtildiği üzere kubbe, form olarak akustikte en olumsuz formlardan biridir. Bunun nedeni ise; gelen ses enerjisinin kubbenin içbükey formu nedeni ile birkaç yansıma yapmadan dışarı çıkamamasıdır.



Şekil 6. Boşluklu rezonatörün yutma kesit alanı oranı (Üstte).



Şekil 7. Boşluklu rezonatörün yayma kesit alanı (Yanda).

Bu yansımalar sonucu kubbeden yansıyan ses enerjisi hacme gecikmeli olarak ulaşmaktadır. Bunun sonucunda hacimde eko veya uğultu oluşmakta ve anlaşılma yüzdesi düşmektedir. Şekil 8.'de bir kubbeye gelen ses enerjisinin davranışı kesit ve plan olarak görülmektedir. Şekilden de görüleceği üzere, özellikle kubbenin büyümesi halinde yansıyan ses enerjisinde ki gecikme artarak eko oluşmasına neden olmaktadır.

Önceki alt bölümde kısaca özellikleri verilen boşluklu rezonatörlerin görevi burada başlamaktadır. Kubbeye yerleştirilen boşluklu rezonatörler gelen ses enerjisinin yansımasını önlemekte ve hacme geri yaymaktadır. Bu şekilde, gelen enerji her yöne dağılmak üzere hacme yeniden yayınlanmakta ve enerjinin kubbede dolaşarak gecikmeli yansıma oluşturma tehlikesi ortadan kalkmaktadır. Bunun yanı sıra direk gelen sesten kısa bir süre sonra kubbeden gelen bu ses ibadet ortamında ilahi bir etki yaratmaktadır. Bu uygulamanın Osmanlı camilerinde gelenek haline geldiği düşünülmektedir. Ancak, bütün camilerin kubbelerinde rezonatörlerin durumunu inceleme olanağı bulunmamaktadır. Böyle bir şans sadece restorasyon çalışmaları sırasında elde edilmektedir. Böyle bir şans Sultan Ahmet Camisi'nde yakalanmıştır. 1986 yılında yapılan restorasyon sırasında şanti-

ye şefi sayın Halit Sorguç'un yardımları ile ana kubbede boşluklu rezonator araştırması yapılmış ve iç içe üç daire üzerine sıralanmış yetmiş beş adet resonator[8] bulunmuştur (Şekil 9, Fotoğraf 1). Ne yazık ki bu rezonatörlerin hepsininde üzeri sonradan sıvanarak kapatılmış durumda idi. Hatta bazılarının ağzı çeşitli elemanlarla tıkanmış durumdaydı (Fotoğraf 2). Aynı durum Edirne Selimiye Camisi için de geçerlidir. Bu camide son restorasyon çalışmalarında görev yapan yetkililerce "kubbede çok sayıda küp (rezonatör) buldukları, ancak hepsinin ağzının tuğla ile kapatılmış ve üzerlerinin sıvanmış olduğu, kendilerininde küplerin içlerini temizledikten sonra tuğlaları yerine tekrar koyarak sıvadıkları" belirtilmiştir. Yine restorasyon çalışmalarında Şehzade Mehmet Camisinde 144 adet rezonatör bulunduğu çalışmanın sorumlusu Sayın Dr. Beyhan Erçağ tarafından belirtilmektedir.[9]

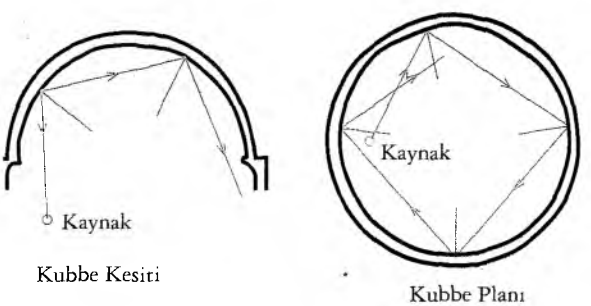
Bunun yanı sıra yerinde yapılan gözlemlerde Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camisinde ana kubbede 36 adet, çeyrek kubbelerin her birinde 42 - 45 arasında rezonatör ağzı olduğu düşünülen delik izi görülmüştür (Fotoğraf 3). Doğal olarak ağızlarının tamamen kapatılması rezonatörlerin işlevlerini yapamaz hale gelmesine neden olmaktadır. Bunun sonucu olarak büyük hacimlerde, özellikle alçak frekanlarda olumsuz çınlama eğrileri beklenmektedir. Esasen, araştırma sırasında Süleymaniye ve Selimiye camilerinde yapılan çınlama zamanı ölçüm sonuçları bu beklentiyi doğrulamıştır. Her iki camide de özellikle alçak frekanslarda uzun ve düzensiz çınlama zamanı belirlenmiştir.

3. AKUSTİK VERİLERİN MİMARİ TASARIMA ETKİSİ

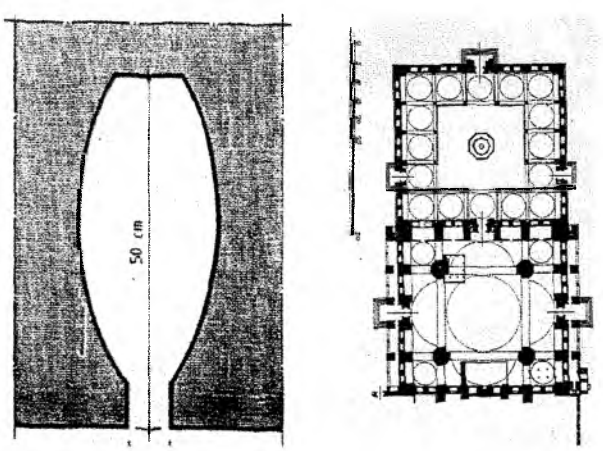
Sinan camilerinin akustik özelliklerini belirlemek amacı ile yaptığımız araştırma sonuçları Sinan'ın akustik tasarıma çok hakim olduğunu ve mimari tasarım ile akustik tasarımı birleştirdiğini ortaya koymuştur. Özellikle iki büyük cami dışındakilerin verileri bu görüşü desteklemektedir.[10] Süleymaniye ve Selimiye camilerinde ise elde edilen ölçüm sonuçları orta ve yüksek frekanslarda oldukça olumlu olmasına karşı alçak frekanslarda ciddi sorunlar olduğunu belirtecek düzeydedir. Bunun en önemli nedeni; yukarıda da belirtildiği üzere; rezonatör tekniğini bilmeden, geçmişte restorasyon çalışmalarında yapılan hatalı uygulamalardır. Bunun yanı sıra Sinan'ın üç büyük camisinin hacimlerinin büyük olması nedeni ile oluşan gecikmeli yansımalarında olumsuz etkileri olduğu düşünülmektedir. Ayrıca her üç camide de müezzin mahfili yerinin değişik olması, Süleymaniye'de arka iki fil ayağına küçük mahfil ilave edilmemesine rağmen Selimiye'de bu uygulamaya rağbet edilmemesi dikkat çekici bulunmuştur. Bu verilerin ışığında Sinan'ın üç büyük eseri-

Ses kaynağı tipi	Yeterli olabileceği maksimum hacim büyüklüğü
Vasat konuşmacı	3 000 m^3
Deneyimli konuşmacı	6 000 m^3
Enstrümental veya vokal solist	10 000 m^3
Büyük senfoni orkestrası	20 000 m^3
Büyük toplu koro	50 000 m^3

Tablo 1. Ses kaynağı tiplerinin yeterli olabileceği hacim büyüklükleri.



Şekil 8. Gelen ses enerjisinin kubbede davranış biçimi.



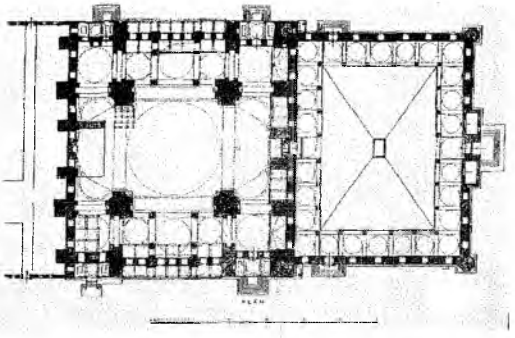
Şekil 9. Sultan Ahmet Camisi'nin kubbesinde bulunan rezonatörlerin kesiti (Solda).

Şekil 10. Şehzade Mehmet Camisi'nin planı[11] (Sağda).

nin röleveleri tekrar incelenmiş; ve anlaşılma sorununun bilincinde olduğu sonucuna varılmıştır. Sinan'ın bu bilinçle iyi anlaşılmayı sağlamak için arayışa girdiği ve bu amaçla mimari tasarım ile akustik tasarımı birleştirdiği belirlenmiştir. Bu sonuca şu veriler ışığında ulaşılmıştır;

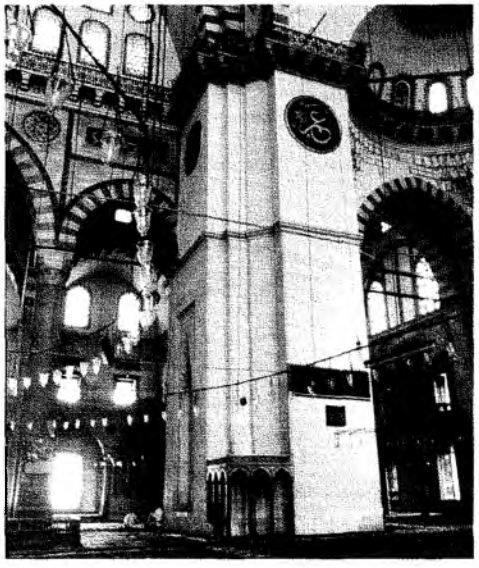
* Öncelikli olarak her üç caminin iç hacimlerini hesapladığımız zaman gerekli ses kaynağı sorunu olduğunu görürüz. Hacim büyüklüğü -ses kaynağı gücü ilişkisini, standard kaynak tipleri için belirlediğimiz zaman Tablo 1.'de verilen değerler ile karşılaşırız. Şehzade Mehmet Camisi, üç büyük caminin en küçüğü olmasına rağmen iç hacminin büyüklüğü yaklaşık olarak 50 000 m^3'ü bulmaktadır. Tablo 1. incelendiğinde, ancak *büyük toplu koro*'nun ses gücü bu büyüklükteki bir hacim için yeterli olabilmektedir. Bu camide müezzin mahfili kuzey batı'daki fil ayağının yanında bulunmaktadır. Kubbe'de boşluklu rezonatör olmasına rağmen ses enerjisinin yetersiz kalacağı, müezzin mahfilinde görev alanların toplam ses enerjilerinin büyük toplu koro ses enerjisine erişemiyeceği ortadadır.

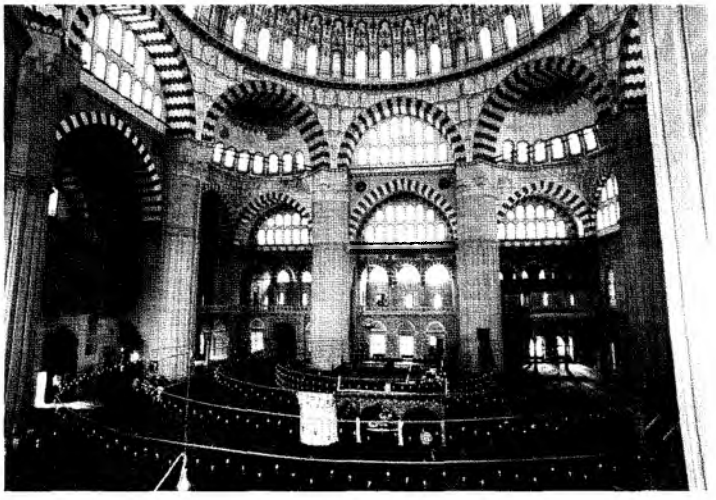
* Sinan'ın, Süleymaniye Camisinde iç hacmi daha da büyütmesine karşılık ilave ses kaynağı aradığını görüyoruz. Bu amaçla müezzin mahfilini mihrap'a yakın olacak şekilde güney batı fil ayağının yanına yerleştirmiş ve ayrıca iki kuzey fil ayağına küçük mahfiller (Fotoğraf 4) ilave etmiştir. İç hacmi yaklaşık olarak 88 000 m^3 olan bu camide daha planlama aşamasında ek ses gücü gerekeceğinin bilincinde olduğunu gösteren bu veri, gerek döneminin ve gerekse Sinan'ın akustik bilgisinin büyüklüğünü ortaya koymaktadır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu uygulamada yine bilgi eksiği bulunmaktadır. Bu kadar büyük kapalı bir hacimde birden fazla ve farklı konumlarda kaynak bulunması ve sonrakilerin ilk kaynağın ürettiği sesi tekrarlaması doğal olarak çift ses, hatta çoklu ses üretecek ve sonuçta bir ses karmaşası oluşacaktır. Şekil 11'de istanbul Süleymaniye Camisinin planı verilmektedir



Şekil 11. İstanbul Süleymaniye Camisi'nin planı.[12]

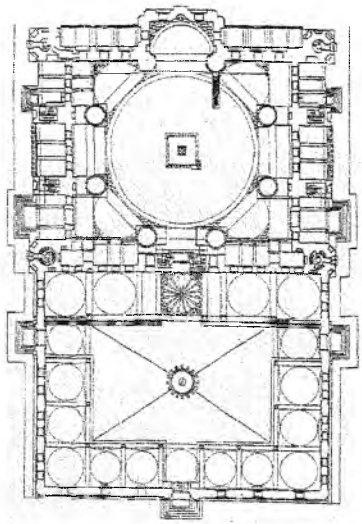
* Edirne Selimiye Camisinde ise Sinan'ın akustik soruna tam bir çözüm getirme çabasında olduğunu görüyoruz. Bu amaçla hacmi total mekan haline getiriyor, parçalamıyor ve nisbeten küçültüyor. Selimiye Camisi'nin iç hacmi yaklaşık olarak 75.000 m^3'ü bulmakta ve doğal olarak da ses kaynağı gücü sorunu oluşacağı ortadadır. Sinan, bu soruna karşı müezzin mahfili'ni total mekanın tam ortasına yerleştiriyor (Fotoğraf 5). Kubbenin, dolayısı ile boşluklu rezonatörlerin tam altına yerleştiriyor ses kaynağını. Sesi hacme yayacak rezonatörler sistemi ses enerjisini, yakınlığı nedeni ile ve yansımaların





Fotoğraf 4. Süleymaniye Camisinde kuzey fil ayağına eklenmiş mahfil.
Fotoğraf 5. Selimiye Camii'nde müezzin mahfilinin konumu.

etkisinde kalmadan direk olarak alacak ve kubbeden tüm hacme yayacak. Burada deha kendini gösteriyor, ve uygarlık tarihinde ilk defa akustik mekan ile karşılaşıyoruz. Yukarıdan gelen ses enerjisi bir mekan yaratıyor, akustik mekan. Unutmamak gerekir ki, Sinan'da nedensiz hiç bir uygulama yoktur. Uzun yıllardır sanat tarihçilerinin nedenini araştırdığı; *"total mekan yarattıktan sonra bunun ortasına müezzin mahfilini neden yerleştirdiği"* sorusunu *"akustik mekan yaratma"* cevabı rahatlıkla karşılamaktadır.



Şekil 12. Edirne Selimiye Camii'nin planı.

4. SONUÇ

Bu çalışmada Vitruvius'dan başlayıp özellikle Osmanlı'da akustik uygulamaları değerlendirmeye çalıştık. Gördüğümüz gelişme düzeyi ve uygulanan teknoloji çok üst düzeyde olup şaşkınlık uyandırıcıdır. Hemen şunu belirtmek gerekir ki, gerek akustik ve gerekse diğer teknik konularda yeterli araştırma yapılmamış ve birçok bilgi ortaya çıkarılamamıştır. Örneğin, camilerdeki hava sirkülasyonu, Süleymaniye'de is odası yeterince aydınlanmamıştır. Yaptığımız araştırma sırasında gerek restorasyon çalışmaları süren ve gerekse yarı yıkık camilerde duvar içlerinde veya mihraba açılan çok sayıda künk kanal gördük. Bu hala bizim için sorudur. Yine aynı camilerde çok değişik sıva çeşitleri gördük. Bunların, amaca göre niteliklerini belirleyen bir teknoloji ürünü olup olmadığı hala tam olarak bilinmemektedir.

Konu, bugüne kadar yalnız sanat tarihçileri ve mimarlık tarihçilerinin ilgisini çekmiştir. Bu çalışmalara artık mühendislerin, fizikcilerin ve diğer teknik elemanlarında katılması gerekmektedir. Unutmamak gerekir ki, yapılan her restorasyonda, tam olarak bilinmeyen teknoloji ürünlerinin bir kısmı daha yok olmakta veya sıva altında kalmaktadır. Çalışmaların artık tüm bilim dallarını içeren bir ekip tarafından yürütülmesi gerekmektedir.

---

1 Sinan camilerinin akustik verileri yazar tarafından araştırılmış ve araştırma sonuçları yayınlanmıştır, bkz.: *Mimar Sinan Camilerinin Akustik Verilerin Değerlendirilmesi, Mimarbaşı Koca Sinan-Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü yayınları, İstanbul 1988.

2 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev.: Dr. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı yayınları, Ankara 1990.

3 "Akustik" terimi yerine "ses bilgisi" terimi kullanılmasının nedeni; akustik'in o dönemde bir bilim dalı olarak tam anlamı ile oluşmamış olmasıdır. Bu nedenle, iyi anlaşılmayı amaçlayan çalışmalar var olan ses bilgisi ile yapılıyordu. Ancak, Sinan'ın teknolojisini tartıştıktan sonra yapılan uygulamanın akustik bilimdalını tanımladığı görülecektir. Boşluklu rezonatörlerin "akustik sistem" olarak tanımlanmasının nedeni ise, bunların fiziksel tanımlamasının akustik bilimdalı tarafından yapılmış olması ve bir sistem oluşturarak görevlerini yerine getirmeleridir.

4 Bkz.: Dipnot (1).

5 Çınlama zamanı ses enerjisinin kaynaktan çıktıktan sonra 60 dB düşmesi için geçen süre olarak belirlenir ve birimi saniyedir.

6 Bkz:. "Sinan Eserlerinde Akustik". *Türk Vakıf medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu,* Vakıflar Genel Müdürlüğü yayınları, İstanbul, 1989.

7 Sinan'ın akustik teknolojisi yazar tarafından incelenerek sonuçları yayınlanmıştır, bu yayında boşluklu rezonatörlerin fiziksel özellikleri detaylı olarak verilmektedir. Bkz.: "Sinan ve Boşluklu Rezonatörler." *Gazi Üniversitesi Müh.-Mim. Fakültesi Dergisi,* c. 3, no: 1-2, Ankara 1988.

8 Bkz:. Dipnot 1.

9 Erçağ, Beyhan. *İstanbul'daki Bazı Mimar Sinan Camilerinde İç Bezeme Programının Geçirdiği Evreler.* Basılmamış doktora tezi, İstanbul 1996

10 Yapılan araştırma süresinde Sinan'ın üç büyük camisinden Şehzade Mehmet Cami'sinde resorasyon çalışmaları yapıldığından burada araştırma yapılamamıştır. Akustik veri araştırması Süleymaniye ve Selimiye camilerinde yapılmıştır.

11 Ali Saim Ülgen'in çizimlerinden alınmıştır.

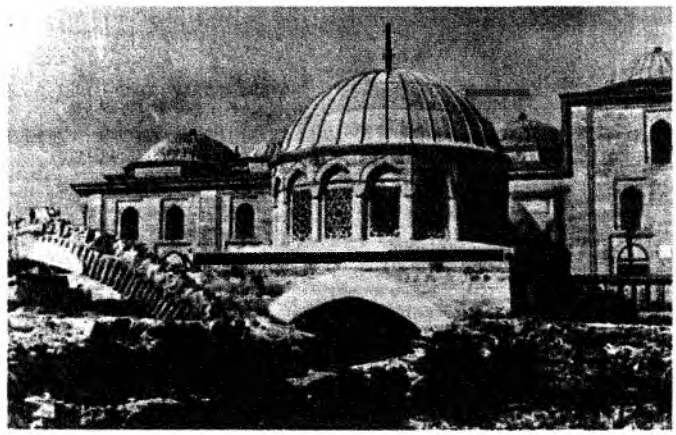
12 *A.g.* kaynaktan alınmıştır.

TÜRK ZEVKİNİN ÜNLÜLERİ
SER-İ MİMARI ÂLEM DAVUT AĞA

CAN KERAMETLİ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ TÜRK-İSLÂM ESERLERİ MÜZESİ

Geçmiş devirlerde Türk San'at dehasını yaşatan değişik san'atçı grupları, hız ve kudretlerini Türk halkının özünden ve onun inançlarından almışlardır. Bugün bir çoğumuza göre eski san'atımızı değerlendirmekte duyulan güçlük ve kararsızlık apaçıktır. Gençlere eski sanatımızı tüm ayrıntıları ve inceliği ile öğreten kurumlar sayılıdır. Bunlar çoğaldıkça bugünkü sanatımıza karşı görülen tepkiler uzaklaştırılır, eski devirlerin san'at anlayışı ile çağdaş düşünüş kaynaştırılarak ortaya bizim olan yeni yapıtlar konulabilir fikrindeyiz. Bu nedenle Türk Zevk Tarihi'nin ünlülerini yapıtları ile tanıtmak gereğini duyduk. Biz, gelenek haline gelmiş bir zihniyetle, tarihsel sanat eserlerimizi sanatçılarından ayırarak tetkik ve çözümlemeye eğilim gösterdik. Oysa eserle sanatçı arasında bağlantı ve birlik çok geniş ve derindir. San'atçı yapıtında çevresiyle birlikte kendini de temsil eder.

Bizde mimarlık, bezeme sanatları, taş oymacılık, tahta ve ağaç işleri, yazı, tezhip ve tüm küçük el sanatları bir bütündür, mucizevi bir düzen halindedir. Pek ender san'at çevrelerinde bütün bu san'at kollarının bir örgü halinde bu derece yetkin ve eksiksiz temsil edildikleri görülür. Teker teker ünlü sanat simalarımızı tanıtmakla bu örgünün bir ucundan tutarak ilmiklerini açmaya çalışacağız.



Sultan III. Murad tarafından Mimar Davut Ağa'ya yaptırılan Edirne Selimiye Arastası'ndaki dua kubbesi

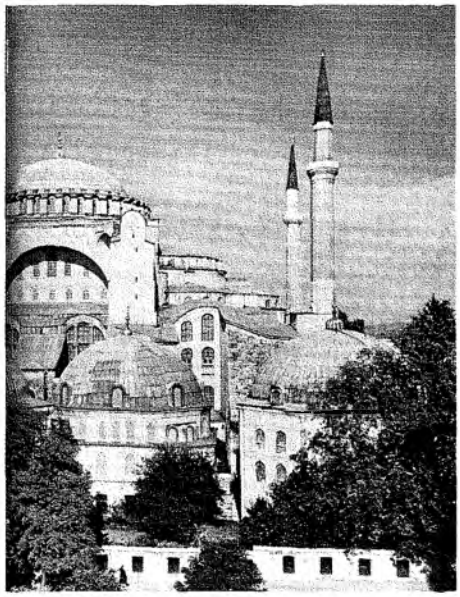
SER-İ MİMARI ÂLEM DAVUT AĞA KİMDİR?

XVI. yüzyıl Türklerin her alanda olduğu gibi edebiyat ve sanatta da büyük atılışlar kaydettikleri bir devirdir. En büyük mimarlarımız bu dönemde yetişmişler, en üstün yapıtlarımızı bu devirde yapmışız.

Mimar Sinan'ın maiyetinde, çalışarak cami ve saray inşaatlarında mahareti, zevkinin inceliği ve yetenekleriyle sivrilmiş, kendini göstermiş üstadlardan biri de Davut Ağa'dır. 1585 yılında İstanbul Topkapı Sarayı'nda hamam ve bazı odalarının yapımı gerekiyordu. Bu devre artık büyük Sinan'ın yaşlılık yıllarının yaklaştığı bir zamandır. İnşaatı Davut Ağa yönetti, esasen Mimar Sinan'ın yaşlılık yıllarında birçok inşaat Davut Ağa'nın elinde idi. Mimar Davut Ağa ile birlikte değerli başka sanatçı gruplarını da görmekteyiz. Menakıbı Hünerveran (Hüner Sahibi Sanatçıların öyküleri) eserinde Rumeli Defterdarlığı'ndan Ali Efendi Davut Ağa'nın Mimar Sinan'ın maiyetinde çalışarak saray inşaat inceliklerini öğrendiğini ve başarılı olduğunu yazar. Bu dönemde Topkapı Sarayı'nda kuyumcu İbrahim Bey, nakkaş ve ressam Derviş Bey gibi şahsiyetler Türk San'atının temsilcileri olarak çalışmakta idiler. 1588'de Mimar Sinan'ın ölümünden sonra Mimar Davut Ağa Osmanlı İmparatorluğu'na tayin edildi. 1590 yılında devrin

ünlü ve nefis yapıtı olan *İncili Köşkü* inşaa etti. Hediyeye son derece önem veren Padişah III. Murad'a, şöhretini daha da artıracak bir hediye sunmayı düşünen Veziri Azam Sinan Paşa bir köşk inşasına karar verdi. Kasrın yeri olarak Ahırkapı iskelesi civarında ve denize tam nazır İstanbul'un Marmara Denizi tarafı surlarını seçti. Bol para ve altın verdi. Davut Ağa bu mevkideki surların üzerinde birkaç ay süresinde pek görkemli bir kasır bina etti. İçi çiniler ve yaldızlı nakışlarla bezenen ve tepesinde yaldızlı alemi ile bu kasırdan bugüne en ufak bir iz kalmamıştır.

Bundan sonra Başmimar Davut Ağa, 1590-1592 yılları arasında üç sadrazam değiştiren S. III. Murad'ın emriyle Sarayburnu'nda eski tersane yerine Bayezid Köşkü'nü inşa etti. Bu köşk Sinan Paşa zamanında başlamış olup kısa zamanda üç sadrazam da değiştikten sonra 1592 yılında tekrar Sinan Paşa devrinde tamamlanmıştır. 75 kız, 19 erkek evlat ve sarayda dolaşan yüzlerce kadın bırakarak Sultan III. Murad'ın 1595 yılında vefatı üzerine Ayasofya'nın doğu avlusunda altıgen bir plan üzerine ve Davut Ağa tarafından yapılmış olan türbesine gömülüyor. Bu türbe, XVI. yüzyılın en nefis çini ve mimarlık dekorları ile halen eski güzelliği ve görkemiyle ayaktadır.



Ayasofya Hazînesi'nde, Sultan Üçüncü Murad'ın Türbesi

SULTAN III. MURAD TÜRBESİ

Ser Mimar-ı Hassa adı ile kayıtlara geçen Davut Ağa türbeyi 1599/1600 yılında tamamladı. Türbedeki kitabede bu, açıkça söylenmiş durumda, Ayasofya "Haziresi"nin en güzel türbesidir denilebilir. Dışı düzgün kesilmiş mermer levhalarla kaplıdır. İçi ise üç metre yüksekliğe kadar çini panolarla örtülmüştür. Kapının iki tarafındaki panoların en dış bordürleri çok ince lacivert zeminli zincir desenini sergiler. Geniş bordürün iç dar bordürü de yine zincir motifli olup yeşil zeminlidir. Bu iki dar zarif kompozisyon arasında parlak mercan kırmızısı üzerine beyaz rumilerin oluşturduğu paletler yer alır. Ara boşluklar yeşille doldurulmuştur. Panonun köşeleri koyu mavi zeminli olup üzerinde kırmızı Beyaz Çin Bulutları girift bir kompozisyon oluştururlar. Orta bölümün zemini beyazdır. Teknik açıdan mükemmeldir hiçbir sır çatlağı yoktur. Bitkisel kompozisyon içleri Hatayi'lerle dolu nar çiçekleri, yaprak ve küçük rozetlerden oluşmuştur. Tam ortada palmet biçiminde büyük bir göbek deseni yer alır. İçi beyaz zeminli Çin bulutları ile doludur ve altta birer küçük palmet deseni bütünü tamamlar. Genel görünümü ile bir seccadeyi anımsatır.[1]

Kemerler beyaz, kilit taşlar kırmızı, korkuluklar ise yine beyaz mermerdendir. Çift kubbeli bir türbedir. Üstü kurşun kaplı dış kubbe tuğla, iç kubbe yine tuğla kaplı, ama üstü sıvalıdır. İç kubbeyi taşıyan sütunlar, pencere çerçeveleri ve kapı söveleri beyaz mermer, pencere kapakları ahşaptır.

Türbe altıgen plana göre kurulmuştur. Kubbeyi taşıyan içteki altı sütun mermerdir ve daire biçiminde sıralanmıştır. Giriş cephesi ki sütunlar porfir, yandakiler beyaz mermerdir. Sivri Kemerlerle birine bağlı sütunların başlıkları sarkıtlıdır. Sütunlar arasında gergimirleri vardır. Türbenin pencereleri, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin pencerelerine benzer. Yanındaki ikisi eşit, ortadaki büyük sivri kemerlidir. Alt sıra içerden tahta kapaklıdır.

Türbenin dışında, üstte geometrik süslemeli yazı, sedef kakma. Bu yazıyı zamanın en ünlü Sedefkârı, Mimar Dalgıç Ahmed Çavuş (sonradan Paşa) yazmıştır.

Türbenin içine gelince: Alt sıra pencelerin üzerinde beyaz yazılardan oluşan zemini lacivert bir kuşak yapıyı çepeçevre dolaşır. Kubbenin ortasında da bir madolyon vardır. Orta ve üst sıra pencereler arasında daire biçimi madolyonlara ayetler ve sureler yazılmıştır. Türbenin içinde biri sultan III. Murad'a ait olmak üzere altı büyük, kırk küçük sanduka bulunuyor. Bu yapı görkemli çinileriyle XVI. yüzyılı kapatmıştır. Bu son beş altı yıl Mimar Davut Ağa'nın en başarılı devresidir. Mimar Davut Ağa, Sultan III. Murad'ın ölümünden sonra da Sultan III. Mehmed

(1595-1603) devresinde İstanbul kentinin inşaatını başarı ile yönetmiştir. Tarihçi Selânikli Mustafa Efendi (yazma s. 216); "Sultan III. Mehmed Davut Ağa'yı Ser-i Mimarı Âlem ünvanı ile Ser Mimarlığa ikba etti, der. Bu devirde sarayın ölçüsüz debdebe ve ihtişamından halk eziliyordu. Davut Ağa da bunu her fırsatta saraya bildiriyordu.

YENİ CAMİ (1597-1663)

Padişah III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan (Venedikli Baffo) sarayın tek hakimesi idi. Yolsuzlukla muazzam bir servet yapmıştı. Safiye Sultan siyasi işlere bile karışırdı. İran elçisi Hasan Bey İstanbul'a gelince Elçilik tanıtım talimatnamesini, Seda-i Saadatten evvel haremde Safiye Sultan'a takdim etmiştir. Adını ve ününü bir caminin inşaatı ile yaşatmak isteyen Valide Sultan 1596 yılında Sirkeci ve Eminönü sahillerini kamulaştırır. Bu musevi mahallesinde bir sinagog, bir de eski Bizans kilisesi vardı. Caminin yapılacağı alan üzerindeki evler yıkılır ancak değerleri ödenmez.[2]

Yeni Camii, 1903'te (Pierre Loti)

Safiye Sultan, Camii'nin mimarbaşılığına Ser-i Mimarı Âlem Davut Ağa'yı tayin eder. Camii'nin planlarını mimar Davut Ağa çizer ve bu plan gereğince inşaat başlar. Sadrazamı Hasan Paşa'nın gözetimi altında bir emini Kara Mehmed Ağa'dır. Kamulaştırma bedellerini vermez, Hıristiyanlara kilise yaptırır. Fakat sinagog yaptırmaz. Bu yönler Safiye Sultan'a yansımadan caminin temeli H. 1006/M. 1597 Muharrem'in onbirinde cumartesi günü parlak bir törenle atıldı. Tarihçi Selânikli Mustafa Efendi töreni bizzat izlemiş ve anlatmıştır. Şeyhülislâm Sunullah Efendi bazı haksızlıkları onaylamadı. Valide Sultan'a tezkere göndermiştir. "Asar-ı Hayriye haksızlıklarla saybeder oluyor" der. Safiye Sultan bina eminini azl ile herkesin hakkını yerine getirir. Bu kez caminin inşasına nezaret etmek üzere Kapıcı Ağa'ları kethüdası Nasuhi Ağa'yı bina eminliğine atar.

Temeli atılırken caminin adı Valide Sultan idi. Uzun süre sonra "Adliye" adını almıştır. Arsa denize meyilli olduğundan temellerinden fışkıran suların baskınına dahi uğramıştır. Bu yapıda mimar Davut Ağa büyük bir maharet ve yetenek göstermiştir. Suları beceriyle kesmiştir.

1598/99 yılları İstanbul için bir başka yönden felaket yıllarıdır. Büyük bir Veba salgını halkı biçmiş, insanca önemli kayıplar verilmiştir. Bu arada bir yıl içinde camiyi temellerinden itibaren oldukça yüksek bir seviyeye kadar inşa ettiren mimar Davut Ağa'yı da salgın alıp götürmüştür. Türk zevkinin seçkin siması son yapıtının bitişini görmeden Baş Mimarlığı en yakın iş arkadaşı Su Yolları Nazırı Dalgıç Ahmet Çavuş'a terketmiştir.[3]

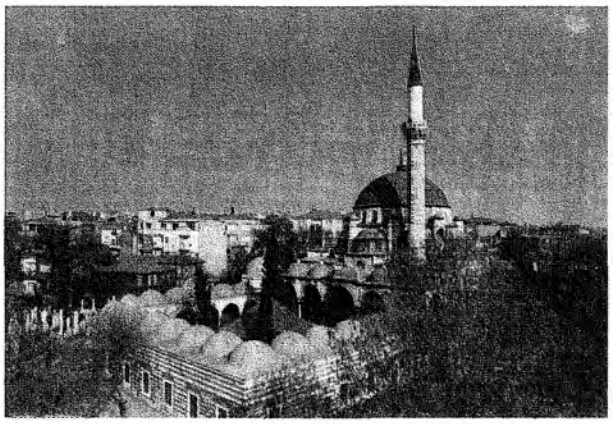
Binanın inşaatı Fındıklılı Mehmet Ağa'ya göre alt pencerelerine, Evliya Çelebi'ye göre ise taklarına kadar ilerlemişken H. 1012 M. 1603 yılında Sultan III. Mehmed öldü. Anası da eski saray geleneğince Beyazıt'taki Eski Saray'a götürüldü. Dalgıç Ahmed Çavuş 1603 yılına kadar yapıma devam etmiş, iki yıl sonra Safiye Sultan'ın da vefatıyla caminin yapımı H. 1071/M 1660 yılına kadar tatil olunmuştur. Bina pencerelere kadar çıkmıştı, M. 1660 yılında çıkan yangından da zarar görerek pek çok hasara uğradıktan sonra ancak Turhan Sultan tarafından tekrar ele alınarak ve camiye bir minare, türbe ve medrese eklenerek inşaatı 1663 yılında sona ermiştir. Bu dönem Hassa Mimarı Mustafa Ağa'dır.

Mimar Davut Ağa şimdiye kadarki bütün yapıtlarında Mimar Sinan tarafından kurulmuş olan Klâsik dönem Türk sanatının ana çizgileri üzerinde titizlikle yürüyerek, Dalgıç Ahmed Çavuş gibi ona estetik bazı yenilikler eklemiş, hizmetini gelecek kuşakların sanatçılarına aktarmıştı. Mimar Sinan öğretisi, biri ayrıca sedefkâr olan iki mimara ünün yolunu açmıştır. Mimar Davut Ağa gerek külliyelerde, gerekse bağımsız köşklerde iç bezemelere ve dış görünümdeki etkilere çok önem ver-

miştir. Sade çizgiler ve motifler içinde en anıtsal biçim ve anlatımı aramış, bir beğeni üstadımızdır. Yeni camide dış oranların uyumu ve anlaşması, süslemedeki zenginlik birbirini tamamlayan öğelerdir. İlk binaya ait mihrap tarafındaki alttaki büyük pencerelerle üstteki pencerelerdeki sarı camlardan süzülen donuk ışıkla iç bezeme, camiye çok değişik bir görünüm kazandırmaktadır. Mimar Davut'un son derece itina etmiş olduğu bir yön de binanın türüne göre yapıttaki etkiyi artırmaktır. Bu örneklerden hız alacak san'atçının geleceği de devamlı bir başarı yolu çizer.

Gerek anıtsal sanatımız, gerekse küçük el sanatlarımız kaynak bakımından her türlü endişeyi kolayca uzaklaştıracak derinliklere sahiptir. Çağdaş görüşleri kavrayan anlayışı da içerir.

Caminin içinde özel bir daire gibi belirlenen Hünkâr mahfili Türk çinicilik tarihinin ikinci parlak devrini temsil eder. Caminin bu mahfile çıkan muhteşem bir kapısı ve merdiveni vardır.


Karagümrük'te Nişancı Mehmed Paşa Camii.

Köprünün İstanbul tarafında bir piramit gibi yükselen Yeni Cami'nin Süleymaniye ve Sultan Ahmed Camileri gibi üstün vasıfları vardır. Avlusu üç kapılı olup son cemaat yerinde altı sütun üzerinde yedi kubbe yer alır. Orta kubbe sarkıt dekorlu ve dilimlidir. Ünlü hattat Teknecizade Mustafa Çelebi'nin hattı ile yazılmış olan çinilerinin zemini mor, yazıları beyazdır. Yazılar arasında bitkisel motifler; lâle, sümbül, gül ve karanfiller zevk duygularını okşar. Caminin içindeki renk cümbüşü yine çinilerle sağlanmıştır. Mimar ve sanatçıları mermerlerin zarif işçiliği yanında taşın ağırlığına ince bir hareketlilik getirmişlerdir. Bu estetik görüş Mimar Sinan'ın öğrencilerinde izlenen yeni ve dayanılmaz bir tutkudur.[4]

Kıble kapısı üzerinde onsekiz mısralık tarih yazıtı vardır. Kubbesini dört yandan dokuz pencereli yarım kubbeler destekler. Tüm fil ayakları ve caminin batan duvarları İznik çinileriyle kaplanmıştır. Mihrabı ve minberi mermerdendir, ince ve zarif bir işçilik yansıtırlar.

Genel olarak Osmanlı Devri Türk San'atı'nda bütün süsleme şubelerinde kullanılan kompozisyon terkipleri bilgiye dayanan müneverce bir davranıştır. Süsleyicinin atölye görenekleriyle kuşaktan kuşağa geçen ve özel bir ruh taşıyan geleneklerin inşai bir ifadesidir. Osmanlı sanatçısının miras aldığı ve aynen uyguladığı örnekleri vardır. Doğa araştırmalarına duygusuzdur: Kendini ilham konuları aramaya zorlamaz. Ondan önceki süsleme esaslarını aynen kabul eder. Evvelce stilizasyonla motifleri tekrar stilize eder ve kullanır. Onda sanatçı dehası ve kişiliği, bu alışılmış örneklere az yada çok yeni fikri ekler vermekle canlanır. Yeniliğini eski kompozisyon şemalarının deformasyonundan doğan yeni şemada bulur. Bu suretle kendine özgü güzellik duygusu da doğmuş olur.

Değişik san'at kollarında eserler veren Osmanlı san'atkârı halkın içinde oluşmuş atölyelerde çalışmaktadır. Yarattığı eser çoğunlukla halkın günlük araç ihtiyacına karşılık olduğundan ya da onun dinsel duygularını ve inançlarını yansıttığından ve çok zengin çeşitliliği nedeniyle halkın da yaratıcılığını yansıtmaktadır. Süslemede ve biçimlerin seçiminde halkın sağduyusu herhangi bir san'atçının kişiliğinden üstün bir rol oynadığından bu eserler değer biçilmez zenginlikte etnografik malzeme oluşturur. Bu açıdan bu yapıtlarda belli eğitimler sonucu genelde yer alan geometrik, bitkisel ve yazı motifli kompozisyonların yanında günlük yaşam sahneleri, inançlarla ilgili biçimler hatta burç sembolleri çoğunluk oluşturur.

Osmanlı sanatçısının daima titizlikle koruduğu temel bir endişesi vardır. O, asla Tek yaratıcı olan Tanrı ile rekabet içine düşmek istemez. Doğa perspektifini kullandığı zamanlar bile onu zihinsel bir süzgeçten geçirir. Gözümüzün doğal yapısı; derinlik bütününü yatay bir düzen içinde, yakın olan nesneleri büyük, uzakta olanları ise küçük görür. Bu bir yatay zikzak çizgidir. Bu, Tanrı tarafından vazedilmiş bir kuraldır. Bu aynen uygulandığında Osmanlı İslam sanatçısının kendini Tek yaratıcı

Tanrı ile aynı düzeyde hissetmesine neden olur. Bunu asla uygulamaz. Ama O, duygusunu veren bir yatay zikzak çizgiyi dikine yerleştirdiğinde, gözümüz aynı algılamayı yapar. Bütünü gözümüze aynen sunmuş olacağı gibi bu Tanrısal verinin de dışına çıkmaktadır. Yukarıda söz konusu edilen rekabetten de kurtulmuş olur. Buna "Dekoratif Yaklaşım" ya da "Dinsel Soyutlama" denilebilir. Halkımız bu kuralı miras aldığı sanat gelenekleriyle uygular ve o güzel kilimleri, işlemeleri, hat sanatımızı beğenimize sunar. Batı bu soyut san'at anlayışına ancak ulaşabilmiştir.

Tentelerin arkasında Koca Sinan Paşa Sebili, 20. yüzyıl başlarında

Mimar Davut Ağa ve arkadaşlarından Osmanlı Cami planlarının üçüncü ve çok önemli aşaması ile karşılaşıyoruz. Onun diğer yapıtları olan Karagümrük'te Nişancı Mehmed Ağa Cami (1588); Cerrahpaşa'da Cerrah Mehmed Paşa Camii (1593); Çarşamba'da Mehmed Ağa Cami (1585); Beyoğlu'nda Ağa Camii (1597) yine Karagümrük'te Mesih Mehmed Paşa Camii'nde (1585/86) ortak özellik orta mekânın mümkün olduğunca yan duvarlara doğru açılmasıdır. Şekli şemalara göre dizilmiş, altı ya da sekiz destek üzerine oturmuş büyük tek kubbe ile örtülü, köşelerde eksedra ve tonozlarla mekânı son sınırlarına kadar açan enteresan camilerdir. Bu büyük orta mekanı örten tek kubbe; köşeli şemalara göre dizilmiş altı ya da sekiz destek üzerine oturur. Bu mekân bütünlüğünü kazandıran ve taşıyıcı rolleri belli olmayan köşelerdeki eksedra ve tonozlardır. Böylece; orta mekânı son sınırlara kadar açan ve zorlayan enteresan plânlarla karşılaşıyoruz.[5]

Mimar Dalgıç Ahmed Çavuş imzalı bir yapıt İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Ağaç İşleri Bölümü Env. No. 13'de kayıtlıdır. Ölçüleri 150x60 santimetredir. Bu bir Kur'an mahfazasıdır. Sekiz kenarlı sekiz ayaklı ve üzeri kubbelidir. Kubbe çapı 50 santimetredir. Bütünü sedef, bağa ve fildişi kakmalıdır. Geometrik düzende bezenmiş olan kubbe biçimindeki kapağının alt bordüründe koyu kahverengi bağadan zemin üzerine beyaz Sülüs hatla (Ayet-el-Kürsî ve Sanatçı adı "Ameli Dalgıç Ahmed Çavuş") yazılıdır.[6]

Osmanlı Klâsik döneminde dar yüzeylerde kullanılan ve XVII-XVIII. yüzyıllarda yapıtların büyük bölümünü kaplayan Dalgıç lakabının Kur'an mahfazasında ve genelde böyle isimlendirilmesi Dalınç anlamını taşır. Bu hiç kuşku yok ki dervişane bir kullanımdır. Belki de sanatçımız Mevlevidir.

Divan kayıtlarına göre yaşamının sadece dokuz yılını bildiğimiz Mimar Dalgıç Ahmed Ağa son yıllarında askerî bir görevle, sırası ile Erzurum, Şam, Halep ve Silistre Beylerbeyi'liğini ifa etmekteydi. Kalenderoğlu ile yapılan savaşta yaralanmış ve birkaç gün sonra 1607 yılında ölmüştür.[7]

SultanAhmed Cami mimarı Mehmed Ağa ve yapıtlarına ait olan Cafer Çelebi'nin 1623 tarihli Risale-i Mimariye'sinin son faslında, dua bölümünde: "... andan sonra (Söz konusu Mimar Sinan) mimar başı olan merhum Davut Ağa'nın ruhuna ve ondan sonra dahi mimarbaşı olup dilâverlik meydan-ı çeşmesinde şehadet şerbetini nûş eden merhum Dalgıç Ahmed Ağa'nın ruhuna..." diye devam eder.[8,9]

Ser-i Mimarı Âlem Davut Ağa'dır ve bazı yapıtları şunlardır:

Kızlar Ağası Mehmed Ağa'nın Camii, Türbe ve Çeşmesi.

Çarşamba caddesine bakan çeşmenin üstünde ünlü şair Asari'nin on altı mısralık Türkçe yazıtı:

...

Ehli İslâma kıble-i hacet
Oklu mimarı kâmili Davut
Yaptı can ile dercedip san'at
Dedi "Asari" tarihin hatif
Beytü Hadiyyü camii ümmet

H. 993/M. 1585

Mimar Sinan'ın ölümünden üç yıl önce yapılan bu cami Mimar Davut'un en karakteristik yapıtlarındandır. Küçük hacimli, sekiz destekli tek kubbeli ve sarkıt şerefeli tek minarelidir. Son cemaat yerinde altı porfir sütun, iki mihrapçık göz ve gönülleri çeken iki çini panosu var-

dır. Mor zemin üzerine fatiha suresi, solda ise gerçek renkleriyle karanfil, lâle papatya ve kırmızı beyaz güller serpiştirilmiştir. Şair yazıtta "Davut bu camiyi sanatını ruhunun içinde eriterek yapmıştır" diyor. Zarif ve mermer bir kapı, 66 pencereden caminin harimine dökülen ışık çinilerin göz alıcılığını ve parlaklığını artırıyor.

KOCA SİNAN PAŞA SEBİLİ

Çarşıkapı'da, ana cadde üzerinde bulunan bu sebil, Sultan III. Murad ve Sultan III. Mehmed devrinde beş defa sadrazamlık yapmış, tükenmez bir enerji kaynağı olan Koca Sinan Paşa tarafından yaptırılmıştır. Pencerelerinin üstünde, tunç ve mermer şebekeler arasında mermer levhalara yazılmış on altı mısralık tarih yazıtı:

.....

Acep resmeyledi "Davut Ağa" serdarı mimaran
Musahhar oldu sengü ahen kıldı bu kâri
Suyu faslı şitada mutedil âbı hayat âsa
Temmuz eyyamı gelse serd olur çün berfi gühsari

H. 1002/M. 1593

Sinan Paşa 1595 yılında vefat etmiş ve sebilinin arkasındaki türbesine gömülmüştür. Sinan Paşa sebilini ve önündeki muhteşem medrese ve dersliğini Mimar Davut'a yaptırmıştır. Sebili beş sarkıtlı sütun üstünde yüksek kubbeli zarif bir saçak örtmektedir.

CERRAHPAŞA CAMİİ

Cerrahpaşa yolunda giderken solda ve Gevher Han Sultan medresesinin karşısındadır. H. 1002 M. 1593 tarihinde Cerrah Metmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Kendisi M. 1598 yılında Sadrazam olmuş ve 1603'te ölmüştür. Buradaki türbesine gömülmüştür. Avlunun köşesindeki çeşmenin üstünde Osmanlıca yazıtı yer alır. Yazıta göre çeşme camiyle birlikte bina edilmiştir. Caminin kıble kapısı beyaz mermerden ve sarkıtlıdır. Söveleri arasına birer küçük süs sütuncuğu yerleştirilmiştir. Üstte, yer alan Arapça yazıtta caminin H. 1002 M. 1593 yılında yapıldığı tekrarlanmaktadır. Büyük kubbeyi altı fil ayağı tutmaktadır. Mermed şebekeli üç mahfilinin kemerleri beyaz mermerle kırmızı somakiden örülmüştür. Minberi mermerdendir. Kenar korkulukları ve göbeği ajur oyma mermer şebekelidir. Sultan III. Mehmed'in sünnetini yaptığı için Cerrah lâkaplıdır. Sultan III. Mehmed'in mimarlık yapıtları Davud'un mimarbaşılığı zamanında yapılmıştır.

Bu dönemin genel süsleme özellikleri arasında üç renkli mermer (Beyaz, kırmızı, yeşil) tam bir renk uyumu içindedir. Bu görünümü renk nüansları ile birlikte yedi renge ulaşan çini pano kullanımı ahengi zenginleştirir. Pencere kapaklarındaki ahşabın koyu rengi panolara bir çerçeve niteliği kazandırmaktadır. 17. yüzyıl başı mimar ve san'atçıları Mimar Sinan dönemi anlatımını estetik yeniliklerle aşar. Üstün bir etkiyi aramıştır. Bunu dış oranlardaki tam uyumda, iç ve dış bezemelerin etkisinde izliyoruz. Özellikle ağaç işlerinde kaplama tekniğinin yaygın hale getirilmiş olması dönemin estetik zaferle kapanmasını sağlamıştır. Bundan sonra tüm san'at şubelerinde gerileme devletin yaşam grafiğine paralel olarak duyulmaya başlamıştır.

Mimarbaşı, tüm Osmanlı İmpartorluğu'nun imar işlerinden sorumludur ve yapılacak işleri işin başında kontrol eder. Yazılacak emirler için üst makamı padişahtır. Bu kapsamlı görev için gereken bütçe devletçe sağlanır. İşlerin yapılması için emri padişah verir. Eleman temininde ise sorumlu kişi mimarbaşıdır. Emrinde yüzlerce mimar, usta ve sanatçı çalışır. Binlerce taşçı, marangoz ve işçi vardır. Bütün askeri seferlere gönderilecek imar malzemesinin sağlanması, ulaştırılması ve yerinde kullanımını sağlar. Yolsuzlukları kendisi kontrol eder ya da düzeltir. Deletin arşivleri bu konularda sayısız evrakla doludur.[10]

---

1 Ernst Diez, Oktay Aslanapa, *Sultan III. Murad Türbesi*, İstanbul Ünversitesi Edebiyat Fak. Yayınlarından, No. 627 Doğan Kardeş Yayınları A. S. Basımevi, İstanbul.

2 Mehmed Ziya, *Yeni Cami İstanbul Abideleri*, s. 120, Yedigün Neşriyatı, 1940 İstanbul.

3 Halil Ethem, *Camilerimiz*. İstanbul Kanaat Kütüphanesi, s. 86, 1922

4 Celâl Esad Arseven, *Yeni Cami, Türk San'atı Tarihi*, s. 366 İstanbul Milli Eğitim Basımevi.

5 Ernes Mamboury, *Mosques de Yeni Valide İstanbul Tourisiques* s. 421, Biraderler Basımevi, Galata İstanbul, 1951.

6 Can Kerametli, *Mimar Dalgıç Ahmed Çavuş Hk.*, Türk ve İslam Eserleri Müzesi. Akbank Yayını, 3. S: 43. 1974.

7 Ahmed Refik, *Türk Mimarları*, s. 124. Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, Ankara Caddesi No. 62, 1936.

8 Risale-i Mimariye'nin Metni. *Arkitekt Mecmuası* Sayı 7-8, 1945.

9 Mehmet Ziya, *İstanbul Abideleri* s. 63, Yedigün Neşriyatı 1940.

10 Mehmet Ziya, *Cerrahpaşa Camii, İstanbul Abideleri* s. 26. Yedigün Neşriyatı 1940.

OSMANLI MİMARİSİNDE ŞEHİR MİMARLARI

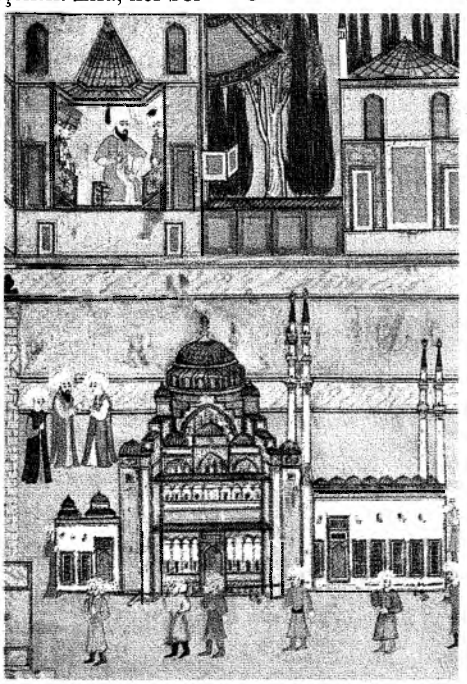
DR. ABDULKADİR DÜNDAR
ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ

A- GİRİŞ

Osmanlı sanatı mimarisi üzerinde, merkezdeki Hassa Mimarlar Teşkilâtı'nın etkisi, konuyla ilgili hemen hemen bütün neşriyatta sınırlı da olsa dile getirildiği halde, bunun dışındaki organizasyonlara ya hiç yer verilmemekte ya da mahalli özellik olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla Osmanlı sanatı ve mimarisinde, *"mahalli"* ve *"taşra"* unsurlarının sağlıklı bir şekilde ortaya konması, herşeyden önce bunları yaşatan, tatbik eden ve kendine özgü bir biçimde gelişmesini sağlayan, sanatçı ve mimarlar ile bağlı bulundukları teşkilâtların gün yüzüne çıkarılmasıyla mümkündür.

Ayrıca, mahalli unsurların da kendi içerisinde bir bütünlük arzetmediği bilinen bir gerçektir. Zira, her bölgenin kendi doğasına mahsus hususiyetleri, potansiyeli ve sanat anlayışı vardır. Yine buna bağlı olarak, mimar ve sanatçıların el becerisi, yetenek ve kabiliyetlerinin de farklılık gösterebileceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

İşte bütün bunlara katkıda bulunmak amacıyla bu makalede, Osmanlı mimarlık tarihinde tamamen taşrada görev yapan *"Şehir Mimarları"* ele alınmıştır. Burada şunu da belirtmek gerekir ki, bu araştırmada, Şehir Mimarları'nın bağlı bulundukları kurumlar olan *"Şehir Mimarlıkları"* ele alınmayıp, sadece bu müesseselerde görev yapan mimarlar üzerinde durulmuştur.



Sünnet Düğünü şenliklerindeki resmi geçitte, Süleymaniye Camii'nin maketini taşıyan mimarlar. (Nakkaş Osman, Surnâme-i Hümayun, 1582).

Buna göre makalede, ilk önce Şehir Mimarları'nın ortaya çıkışları ve yaygınlaşmaları ele alınmış, atanma gerekçeleri ile Şehir Mimarı olacak kişilerde aranan vasıflar üzerinde durulmuş, daha sonra ise görev, yetki, sorumluluk ve faaliyetleri örneklerle incelenmiştir. Ayrıca yazıda, Şehir Mimarları'nın Hassa Mimarlar Ocağı'yla ilişkileri, azledilmeleri ve ücretleri de araştırılmıştır.

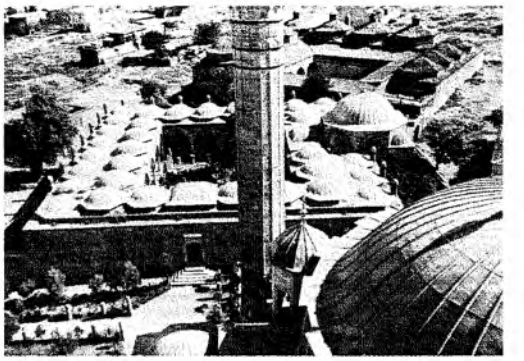
B- ORTAYA ÇIKIŞLARI VE YAYGINLAŞMALARI

Şehir Mimarları'nın ilk olarak nerede ve nasıl ortaya çıktıkları henüz kesin olarak tespit edilememiştir. Bunun en önemli sebebi, arşivlerde konuyla ilgili yeni bilgileri ihtiva eden belgelere rastlanılmasıdır.[1] Cengiz Orhonlu, bölgenin merkezi durumunda olan bazı şehir ve kasabalara mimar tayinlerinin 17. yüzyıldan itibaren başladığını ileri sürmektedir.[2] Ancak, Vilâyet Mimarları'nın[3] 16. asrın başlarından itibaren ortaya çıkması[4] ve bu yüzyılın sonlarına doğru yaygınlaşması,[5] bir taraftan bir müessese olarak Şehir Mimarlıkları'nın alt yapısını hazırlarken, diğer taraftan da kurulmasına ivme kazandırmıştır. Ayrıca, Ayıntab Mimarlığı ile ilgili Gurre-i Şevval 1050/14 Ocak 1640 tarihli bir belgeden bu mimarlığın Kanuni döneminin (1520-1566) sonlarına kadar indiğinin anlaşılması[6], Şehir Mimarları'nın muh-

temelen 16. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıktığını göstermektedir.

Kayıtlara göre 1839 yılına kadar varlığını sürdüren Şehir Mimarlıkları,[7] 17. ve 18. yüzyıllarda gelişerek ve daha da yaygınlık kazanarak kasabalarda bile ihdas edilmiştir.[8] Orhonlu'nun tespitlerine göre Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde toplam 52 şehir ve kasabada mimar bulunmaktaydı.[9] Ancak son tespitlere göre, vilâyet merkezlerindeki mimarlar da bir nevi Şehir Mimarı kabul edildiği takdirde bu sayı 70'e yaklaşmaktadır. Hatta, Osmanlı Arşivleri'ndeki bazı belgeler ve şer'iyye sicilleri Osmanlı Devleti'nde mimar bulunan şehir sayısının daha da fazla olduğunun ip uçlarını vermektedir.[10]

Mimarı olmayan kasaba, kaza ve şehir merkezlerinde halka sunulan imar ve inşa hizmetlerinin kesintiye uğraması, oralara bir mimarın atanmasıyla sona erdirilmeye çalışılmıştır. Nitekim bu gerekçelere dayanarak, Ser mi'mârân-ı Hassa İsmail'in teklifi ile 1681 yılında Osmancık'a Muslu Kalfa mimar olarak atanmıştır.[11] Yine Karesi Sancağı'nda Balıkesir ve kazalarındaki neccar ve ona tabi ehl-i hiref taifeleri üzerlerinde mimar olmadığından 15 Safer 1107/25 Kasım 1695 tarihinde Ser mi'mârân-î Hassa vekili Hüseyin tarafından Balıkesir Vilayeti sakinlerinden Petro adlı zımmî buraya mimar tayin edilmiştir.[12]


Manisa'da Muradiye Külliyesi.

Aynı şekilde mimarı olmayan Sinop'a mimar atanmasının gerekçeleri 26 Şevval 1132/31 Ağustos 1719 tarihli bir belgede şu şekilde açıklanmaktadır:[13]

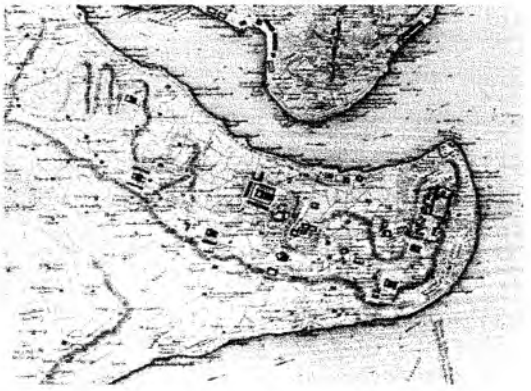
"Nefs-i Sinob'da vaki' neccâr ve ona tabi olan ehl-i hiref üzerlerine mimar olmamağla umur-ı ebniyeye müteallik işlerinde usret (zorluk) çekildiğinden bir mimar tayin olunmak lazım gelmegin sahib-i arz dülger kalfalarından Anastas zımmînin emr-i binada mahareti olmagla medine-i mezbure mimarlığı mesfor zımmîye tevcih olunmak için hâlen Ser mi'maran-ı Hassa Mehmed Ağa kulları arz eder ma'lum-ı devletleri oldukda arz mucebince tevcih ve Başmuhasebe'ye kayd ile beratı verilmek babında ferman devletlu saadetlu sultanım hazretlerinindir."

Bu belgedeki bilgilere göre, bir şehire mimar atanması için ilkönce o şehir halkından, esnafından veya resmî idarecilerin herhangi birisinden istek gelmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu istekte niçin mimara ihtiyaç duyulduğunun gerekçeleri de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca resmî mercilere yapılan müracaat yazısında yukarıdaki belgede belirtildiği gibi, mimar isteğinin nedenleri açıkça ortaya konulmaktadır. Kadı, şehir halkından veya inşaat esnafından gelen mimar ihtiyacını, o şehirde ikâmet eden ve mimarlık işlerinden anlayan mâhir birisinin bu işin uhdesinden geleceğini bildiren bir yazı ile Divan-ı Hümayun'a bildirirdi. Şehirlerden Divan-ı Hümayun'a gelen bu yazılar, *"Mimar Ağa muktezasını i'lam eyleyesiz"* şeklindeki bir buyruldu ile Ser mi'maran-ı Hassa'ya havale edilirdi.[14] Sonra Başmuhasebe'ye, mimar atanması istenilen şehirlerin mimarlık kayıtlarının olup olmadığı sorularak araştırmalara devam edilirdi. İlgili mimarlığın veya ihdas edilecek mimarlığın *"sicillâtta mukayyed"* olup olmadığı araştırılırdı.[15] Başmuhasebe, Mimar Ağa Defteri, Divan-ı Hümayun kayıtları, Berat ve Nişan Defterleri ve diğer ilgili kayıtların hepsine birden sicillât denilmektedir. İşte ancak bu sicillâtta yapılan araştırmalar neticesinde şayet herhangi bir kayıt çıkarsa bu mimarlığın falancanın üzerinde olduğu ve falanca tarihinde atandığı ve kendisine berat verildiği belirtilirdi. Eğer herhangi bir kayıt çıkmazsa "kaydına rastlanılmamıştır" denilerek Başmuhasebe'ye kaydedilirdi. Önerilen kişiler uygun görüldüğü takdirde ise, mimar olarak atanır ve mimarlık beratları verilirdi. Bir şehre ancak bütün bu araştırmaların neticesinde mimar atanması yapılırdı.

Bütün bunların yanısıra, Şehir Mimarları'nın ortaya çıkışında diğer önemli bir etken de 16. ve 17. yüzyılın ilk yarısında kırsal bölgelerden şehirlere gerçekleşen göçlerdir.[16] Şehirlerde meydana gelen bu hareketlilik, inşaat sektörünün canlanmasına neden olmuştur.[17] Bunun sonucu olarak da, inşa faaliyetlerinin yoğun olduğu bölgelerdeki inşaat esnafını kontrol altına almak, şehirlerdeki düzensiz yapılaşmayı engellemek ve halkın bu yöndeki ihtiyacını daha sağlıklı karşılamak gayeleriyle şehirlerde mimarların görevlendirilmelerinde bir artış olmuştur.[18]

Bazen bir bölgede ortaya çıkan ihtiyaç sebebi ile tayin yapılmadan da bir mimarın bölgenin isteği ve kadının kabul etmesi ile mimarlık vazifesini yaptığı görülmektedir. Bu gibi durumlar, kadrosuz olarak o vazifeyi yapan şehir mimarı, iyi vazife yapmadığı, yerine bir başkasının tayini istendiği zaman ortaya çıkmaktadır. Yapılan tahkikatlar neticesinde, kaydı olmadığı anlaşılınca *"bilâ berat"* mimarlık yapanın yerine fiili durum, bir ihtiyacın ifadesi olarak kabul edilip, uygun bulunan adayın ismi Başmuhasebe'ye kaydedilerek resmî hale getirildikten sonra, şahsa ait tayin beratı verilirdi. Meselâ, Trabzon şehrindeki neccar, sıvacı, demirci ve ona tabi ehl-i hiref üzerine bilâ-tayin mimar olan Mustafa ehil olmadığı gibi, işinin başında durmayıp, başka yerde bulunması nedeniyle görevinden alınarak, yerine dülger esnafından Usta Ali'nin atanması uygun görülmüştür.[19] Yine 11 Cemaziyelevvel 1187/31 Temmuz 1773 tarihinde Tarhala kazası[20] ile 8 Şaban 1212/26 Ocak 1798 tarihinde Gemlik kasabasının mimarlığına da bu şekilde tevcihler yapılmıştır.[21]



İstanbul şehir planı. (Fransız Elçisi Comte de Choiseul - Gouffer, 1776)

C- ATANMALARI VE ARANAN VASIFLAR

Taşradaki çeşitli kaza merkezlerinde mimarlık yaparak tecrübelerini artıran mimarlar ve diğer inşaat ustaları, daha sonra büyük şehirlerdeki önemli görevlere tayin edilmişlerdir. Bununla beraber kademeleri aşarak müstakil bir mimarlığı elde etmek kolay değildi. Gayri müslim sanatkârlar için en önemli şey, mimarlık elde etmekten ziyade cizyeden muaf tutulmaktı.[22] Bu mimarların şehir mimarlıklarına tayin edilmelerinde İstanbul'daki mimarbaşının lüzum göstermesi yani i'lamı en büyük rol oynamaktaydı. Bu bakımdan Edirne gibi büyük bir şehrin mimarlığından, Kuşadası gibi bir kasabanın mimarlığına kadar bütün tayinler onun tarafından yapılmaktaydı.[23]

Şehir mimarlarının atanmalarında 5 Zilhicce 1188/Şubat 1775 tarihli bir belgede şu hususlara uyulduğu açıkça belirtilmektedir:[24]

"Memalik-i Mahruse'de vaki' mimarlıkların vuku' bulan tevcihatları Ser mi'mârân-ı Hassa i'lamıyla tevcih olunub Divan-ı Hümayun'dan nişan-ı alişan verilmesi şurutlarındandır"

Ayrıca 7 Muharrem 1195/3 Ocak 1781 tarihli bir başka kayıtta ise Şehir Mimarları atamalarının "Kadı arzı ve Hassa Mimar Ağa'nın i'lamıyla olageldiği" zikredilmektedir.[25]

Şehir mimarlıklarında görev yapan mimarın vefatı veya herhangi bir sebebten o mimarlık makamının boşalmasıyla, aynı şehirde ikâmet eden ve mimarlık hizmetlerini yürütebileceğine inanan kişiler de, kadının onayını almadan bizzat Divan-ı Hümayun'a müracaat ederek bu göreve talip olmuşlardır. Meselâ Hacı Abdullah adlı bir kişi Divan-ı Hümayun'a müracaat ederek, vefat eden Bursa mimarı Numan'ın yerine kendisinin atanmasını istemiş ve 11 Rebiyülevvel 1131/1 Şubat 1719 tarihinde buraya mimar olarak atanmıştır.[26]

Şehir Mimarları atanırken bazen bazı şartların koşulduğu da görülmektedir. Meselâ Tekfurdağı'na mimar olarak atanan kişilerle ilgili bir belgelerdeki *"Tekfurdağı'ndan naklonulan zehâyir-i mîriyyenin sefinelere vazına mahsus olan iskelenin fil hakika tamiri muktazi oldukça Tekfurdağı'nda sâkin ve ona tabi' neccârân ehl-i hiref ve erbâb-ı bennânın üzerlerine mimar olanlar kendü malından sarfla tamir eylemesi berat şurutundan olmagla..."*[27] şeklindeki bilgilerden, burada görev yapan mimarlara, iskeleleri kendi mallarından tamir ettirmeleri şartıyla berat verildiği anlaşılmaktadır.

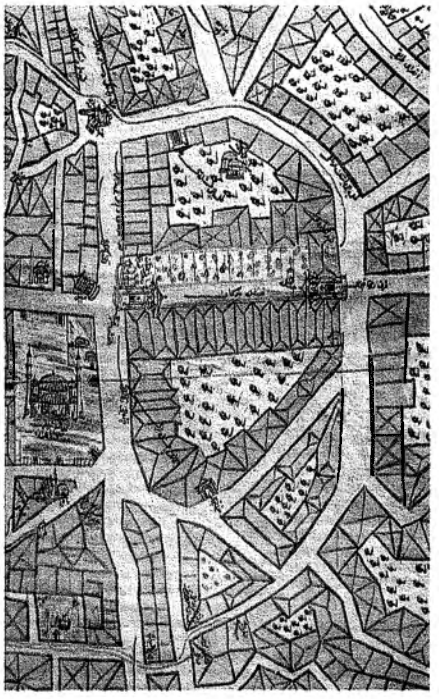
Şehir mimarı olarak atanacak kişinin, *"mimarlık fenninde mahir"*,[28] *"ilmi hendesede kâmil"*,[29] *"fenn-i ebniye ve fenn-i mimariyede mahir"*[30] başka bir ifadeyle *"mimarlık hususunda mahareti ber kemal"*[31], ayrıca *"hizmet-i lazimesinin ve sanat-ı lazimesinin uhdesinden gelmeğe kadir"*,[32] her bakımdan bu işe lâyık ve müstehak,[33] *"hizmetinde mukîm istikâmet ve kemal-i sadakat ile ibadullaha hizmet"* etmek üzere *"taife-i neccârân ve ehl-i hiref vesair ehli beldenin kendisinden razı ve hoşnud ve cümle ahali-i sigar (küçükler) ve kiberin (büyüklerin) kendinden şakir ve razı"*,[34] o şehir halkından ve o yöre-

de çalışan[35] üstad mimarlardan[36] olması gibi vasıfları taşıması gerekirdi.

D- GÖREV, YETKİ, SORUMLULUK VE FAALİYETLERİ

Şehir mimarlarının bir kısmı tıpkı Vilâyet Mimarları gibi *"Mimarbaşı"* unvanını taşımaktaydı.[37] Bu unvanı taşıyan Şehir Mimarları, İstanbul'daki Ser mi'mârân-ı Hassa'nın adına kendi bölgelerinde görev yapmaktaydı. Dolayısıyla onlar, sadece sorumlu oldukları bölgedeki mevcut inşaat esnafını kontrol etmelerinden ve inşaat ile ilgili teknik işleri denetlemelerinden dolayı, yalnız kendi sorumluluk alanları içerisindeki mimarlar ve inşaat esnafının Mimarbaşı idiler.[38]

Taşradaki inşaat esnafı, Şehir Mimarları'nın izin ve ruhsatı olmadan hiçbir inşaata başlayamazdı.[39] Ayrıca, inşaat esnafının vergilerini de onlar toplardı. Çünkü Şehir Mimarları, bölgelerindeki inşaat ile ilgili bütün esnafın başına *"zabit"* yani yönetici tayin edildiklerinden, aralarında vuku bulan bütün anlaşmazlıkları çözmek zorundaydılar.[40]



İkinci Bayezid döneminin İstanbul su yolları haritasında, Şehzadebaşı Camii ve çevresinin haritası ve Yeniçeri kışlası.

Şehir Mimarları, inşaatlarda kullanılan malzemenin kabul edilmiş belli ölçülerde olmasına dikkat ederlerdi. Meselâ inşaatın ana maddelerinden birini oluşturan taşların uzunluk ve enlerinin aynı olması önemli idi. Çünkü taşçılar işledikleri taşa göre para almakta idiler. Bu sebeple taşlar yontularak mutad ölçünün altına düşünce, binalarda kullanılan inşaat taşının mahkemenin havâle ettiği bilirkişi tarafından yeniden tespit edilmesi gerekiyordu.[41]

Bir inşaat keşfi veya arsa anlaşmazlığı bölgedeki Şehir Mimarı'nın müdahalesi ile halledilirdi. Aynı şekilde, sahibi vefat etmiş bir arsanın veya arsadaki evin teftiş ve muayenesi yine Şehir Mimarı tarafından yapılmaktaydı. Şehir Mimarı, anlaşmazlık konusu olan evin bulunduğu arsaya giderek ne kadar zıra' olduğunu (bi-hesab-ı terbi') tespit eder ve durumu karar vermesi için kadıya bildirirdi. Meselâ Tekirdağ'ın Tutu Hatun Mahallesi'nde yarısı Elhac Şahan'a diğer yarısı küçük çocuğuna ait bir ev harap olduğundan oturmaya elverişli değildi. Bu evin inşaat harcı ve tahmini değeri, Tekirdağ Mimarı'nın keşfi ve muayenesi neticesinde tespit edilebilmiştir.[42] Aynı şekilde, bitişikte yapılan bir inşaattan dolayı, yıkılan bir duvarın veya bir binanın zararının keşfini yapmak da Şehir Mimarı'nın vazifesiydi.[43]

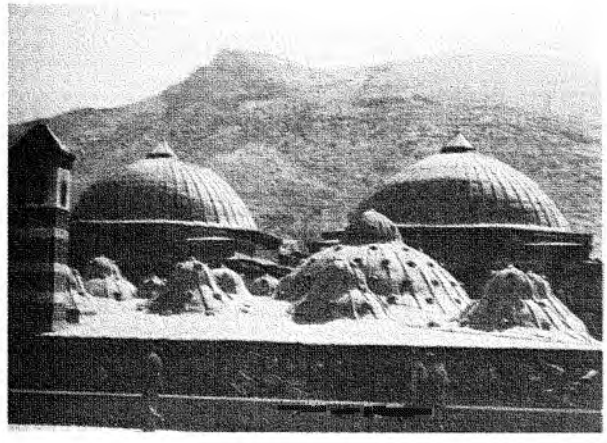
Şehir Mimarları'nın takip ve kontrol ettiği meselelerden birisi de su yolu keşifleri idi. Meselâ, 1086/1675 yılında Tekirdağ şehri dışında Savakbaşı adlı mahaldeki keşif, Tekirdağ Mimarı Halil Beşe bin İbrahim ile su yolcu Hamza Beşe bin Hasan tarafından yapılmıştır.[44]

Şehir Mimarları, çeşitli inşaat meseleleri dışında, meslekten olmayan kimselerin bu mesleğe girip, makbul ölçüleri düşürmelerine engel olmak mecburiyetindeydiler. Bu bakımdan hem bu hususu, hem de aynı ihtisas kollarına mensup esnafın birbirlerinin işlerine müdahale etmemelerini temine çalışmakta idiler.[45] Balıkesir inşaat esnafı, Zilhicce 1177/Haziran 1764 tarihinde böyle bir durumla karşılaştıklarında, mesleklerini ve meslek haysiyetlerini kazanmak için kadıya ve mimarlık makamına müracaat ederek şikayette bulunmuşlardı. Bu şikayet üzerine, Hazine-i Amire'de mahfuz Başmuhasebe defterlerine bakılarak, yapılması gerekli olan bir kez daha emredilmiştir.

Buna göre Şehir Mimarları'nın, esnaf arasında çıkan çeşitli problemlerin halline çalıştıkları, şehirde ve civarındaki bina keşiflerinin de, yine onlar tarafından yapıldığı eski bir kural olarak bir kere daha teyid edilmiştir. Ayrıca, çeşitli inşaat esnafının ihtisas isteyen işlerine dışarıdan müdahale edilmemesini temin etmek ve bu mesleğin seviyesini korumak da onların görevleri arasındaydı.[46]

Şehir Mimarları, başkanı bulundukları meslek kuruluşları dışında diğer kuruluşların da başkanlığını yapabilmekteydiler. Meselâ Bursa Mimarı Seyyid Ali 1698 yılında hem Bursa Mimarlığı'nın başkanlığını hem de Su Nazırlığı görevini yürütmüştür.[47]

Bir Şehir Mimarı bazen birden fazla kasaba ve şehrin mimarlığını birlikte yürütmekteydi. Bursa Mimarı Seyyid Ali, 1698 yılında Bursa'dan başka Kete, İnegöl, Yenişehir, Gemlik ve Mudanya kazalarının da mimarı olarak görev yapmıştır. Ancak bu durumun bazı huzursuzluklara yol açtığı gözlenmektedir.[48] Nitekim Bursa Mimarı Seyyid Ali, dışarıdan bazı kimselerin işine karıştığını şikayet ederek, bundan böyle işine karışılmaması hususunda bir ferman çıkarılması için Bursa Mollası'na müracaatta bulunmuştur.[49]



Tokat'da Ali Paşa Hamamı.

Arşiv vesikalarından, Şehir Mimarları atanırken atandıkları şehirlerde meydana gelen bütün *"mimarlık umuru"*nu yürütmekle tam yetkili oldukları ve işlerine dışarıdan hiçbir kimsenin müdahale etmemesi gerektiği anlaşılmaktadır.[50] Ancak, Edirne ve Filibe gibi bazı şehirlerde mimarların işlerine zaman zaman müdahale edildiği görülmektedir.[51]

Şehir Mimarları, şehirlerdeki benna, neccâr, taşçı, horasancı, keresteci ve sâir inşaat ile ilgili işleri yapan *"ehl-i hiref"* esnafın işlerini yürüten kimselerdir.[52] Dolayısıyla, bulundukları şehirlerdeki neccârân taifesini kaydeder, inşaat ile ilgili çalışanların günlük ücretlerini de tespit ederlerdi.[53] Ayrıca Şehir Mimarları, görev yaptıkları bölgelerdeki yapı faaliyetlerini ve inşaat esnafını kontrol eder ve onları devamlı surette murakabe altında bulundurarak örgütlenmelerini sağlarlardı.

Böylece, Osmanlı Devleti'nde şehirlerin imar ve bayındırlık hizmetleri, devlet tarafından görevlendirilen Şehir Mimarları'nın gözetimi ve denetimi altında yapılmıştır. Ayrıca Şehir Mimarları'nın ikâmet ettikleri bölgelerden seçilmeleri de dikkate alınması gereken bir başka husustur. Çünkü bir şehire mimar olarak atanan kişi, o şehirde gerek mimari ve hendese bilgisi gerekse tecrübesi ile kendisini ispat etmiş olması ve halk tarafından üstün vasıflara haiz bir kişi olduğunun kabul edilmesi gerekirdi. Zira neticede, şehirlerine mimarı seçen o şehirde yaşayan halkın kendisidir. Halk kadıya müracaat ederek falan kişinin şu şu vasıflarından dolayı mimar olarak atanmasını istemiştir.

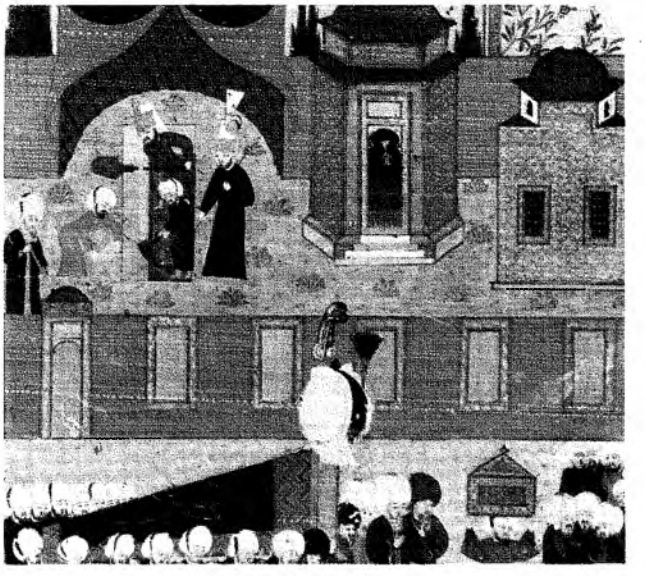
Osmanlı mimarisi ile ilgili olarak son zamanlarda yapılan bazı araştırmalarda, başkent İstanbul'un dışındaki eserlerde Vilâyet ve Şehir mimarlarının katkılarının da olabileceğine az da olsa yer verildiği görülmektedir. Buna göre, menzil külliyelerinin "tasarımında İstanbul merkez alınarak belirlenen bazı klasik form ve mimari ögelerin merkezden taşraya doğru gidildikçe biçim değişikliğine ve deformasyona uğradığı" belirtilerek, tasarımlardaki biçim ve mimari öğe değişimlerinin herşeyden önce, menzil külliyelerinin bulunduğu bölgenin coğrafi yapısı, iklim koşulları, çevre kültürlerle olan etkileşimin yanısıra mahalli ustaların el becerilerinin etkisinin de olduğu tespit edilmiştir.[54]

Osmanlı mimarlık tarihinde, Vilâyet Mimarlıkları ile Şehir Mimarlıkları bilinen taşra mimarlık teşkilâtlarıdır. Dolayısıyla, Osmanlı mimarisinde başkent İstanbul'un dışında inşa edilen yapılarda, dönemlerine göre bu teşkilâtların katkılarının olabileceği kuvvetle muhtemeldir. Ancak, daha yakın zamanlara kadar Osmanlı mimarisi ile ilgili yapılan araştırmaların hemen hemen hiç birisinde bu konuya yer verilmediği görülmektedir. Fakat, muhtemelen bu iki teşkilâtın katkısı ve uygulaması olabilecek unsurlar araştırmalarda daha ziyade mahalli, bölgesel veya taşra özellikleri olarak gösterilmiştir. İşte Osmanlı mimarisinde bu isimler adı altında da olsa varlığı kabul edilen bu unsurları, merkezî mimarlık anlayışının yanısıra yaşatan, devamlılığını sağlayan, mevcudiyetini koruyan ve uygulayan mimar ve sanatkârlar Vilâyet ve Şehir Mimarı olarak örgütlenmişlerdir.

Gümülcine,[55] Bilecik[56] ve Alaşehir[57] gibi bazı şehirlerin mimarları gayri müslimdi. Tire,[58] Adana[59] ve Balıkesir[60] gibi şehirlerde de mimarlıkların müslümanlardan gayri müslimlerin eline geçtiği görülmektedir. Bunlardan ve diğer kayıtlardan anlaşılmaktadır ki, mimarlar arasında meslekî yarışmanın ötesinde bir rekabet ve hatta çekişme söz konusudur. Meselâ, Filibe mimarı tayin edilen Mehmed, bulunduğu bölgede vazifesine dışarıdan müdahaleler olduğunu, inşaat için yaptığı keşif hususundaki çalışmalarına karışıldığından bahsederek, bu durumdan Veliko ve Aci Niko gibi kimseleri sorumlu tutmaktadır.[61] Bulundukları şehir ve kasabalarda, meslekî rekabetin de dışında bir çekişmenin olması, gördükleri işin, bulundukları bölgede, iyi para kazanan esnaf gruplarını kontrol edecek şekilde tanzim edilmiş olmasındandır.[62]

E- HASSA MİMARLAR OCAĞI İLE İLİŞKİLERİ

Şehir Mimarlıkları, Vilâyet Mimarlıkları'ndan sonra gelen ikinci taşra mimarlık teşkilâtıdır. Bu teşkilâtların, başkent İstanbul'daki Hassa Mimarlar Ocağı'yla, mimarların atamaları dışında herhangi bir organik veya resmî bağının olmadığı görülmektedir. Çünkü, gerek Şehir Mimarları'nın faaliyetleri, gerekse seçilmeleri hususunda merkez mimarlık teşkilâtı olan Hassa Mimarlar Teşkilâtı'nın herhangi bir müdahalesi söz konusu değildir. Dolayısıyla Şehir Mimarları mimarlık alanında tamamen hür ve bağımsız oldukları halde resmî işlerini bölgelerindeki kadılarla yürütürlerdi. Kadı devlet adına iş yapan, maaşını devletten alan ve devletin o bölgedeki resmî temsilcisi, Şehir Mimarı ise, inşaat esnafını denetlemenin ve yönlendirmenin yanısıra, sorumluluk alanı içerisindeki imar ve inşa faaliyetlerini yürüten ve kontrolü altında bulunduran fakat bu hizmetlerinin karşılığında maaşını devletten değil de o yöre esnafından ve halkından alan kişidir.



Kanûnî'nin cenazesi ve mezarının hazırlanışı sırasında Sinan, mezar başında ölçüm yapıyor. (Nakkaş Osman, Chester Beatty Library).

F- ÜCRETLERİ VE EKONOMİK DURUMLARI

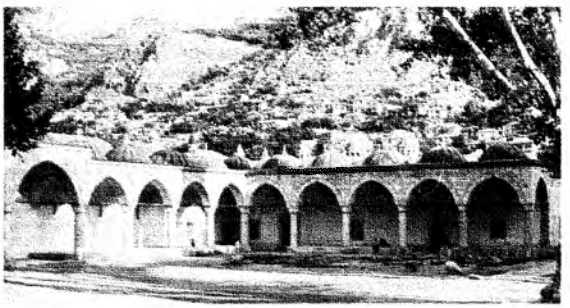
Şehir Mimarları kendilerine bağlı esnaf teşkilâtının önderi durumunda olmakla birlikte, bu esnaf teşkilâtından aldıkları belli orandaki vergiler ve şehrin gelirinden kendilerine ayrılan belirli bir pay karşılığında görevlerini yürütmekteydiler.[63] Ayrıca, Edirne ve Bursa gibi büyük şehirlerdeki mimarların neccâr esnafından keseriye adı ile kırkar akçe aldıkları ve bunun bir teâmül haline geldiği anlaşılmaktadır.[64] Ancak bu durum, kanunların tanıdığı bir hak değildi. Mimarların gördükleri iş karşılığında aldıkları bu ücret, görev yaptıkları şehir veya kasabanın bir mukataasının tahsisâtından elde edilmekteydi.[65] Meselâ, İstanbul'daki Başmimara ait mukataa gelirini Edirne Kıptiyânı cizyedarlığı ve tevâbii teşkil ediyordu. Başmimar Tekirdağ kazasındaki Kıbtî taifesinin üzerine Tekirdağ Mimarı Halil'i kendisine vekil tayin etmişti.[66]

Böylece, bir şehir veya kasadaki mukataalardan bir kısmı mimarlara tahsis edilmişti. Fakat 17. yüzyıl sonlarından itibaren masrafı kısmak, geliri artırmak gibi zaruretlerin tesiri altında mukataalar kayd-ı hayat şartı ile ilgililere verilmeye, doğru bir tutum içinde idare edilmeye başlanmıştı. Meselâ, Vidin mimarlığının tahsisatı 20.060 akçe olup, Vidin gümrük hasılatından veriliyordu.[67] Şehir Mimarları'nın bütün bu gelirlerinin yanısıra ayrıca devletten maaş aldıklarına dair şimdilik herhangi bir bilgi mevcut değildir.

G- AZLEDİLMELERİ

Şehir Mimarları'nın görevden alınmaları görev yaptıkları şehirlerde halkın veya inşaat esnafının kendilerinden memnun olmadıkları zaman, o şehrin kadısına mü-

racaat ederek mimarın değiştirilmesini istemeleriyle olmaktaydı.[68] Eğer mimar görevini yapmazsa, mimara bağlı olarak çalışan neccârân ve ona bağlı ehl-i hiref taifesinin ileri gelenleri toplanıp her zaman için mimarın değiştirilmesini isteyebilirlerdi. Bu durumda eski mimarın görevinden alınıp, yerine kendi seçtikleri kişiye berat verilmesini kadıdan talep ediyorlardı.[69] Kadı, istenmeyenin görevine son verilerek, yenisinin atanmasını bir yazı ile Divan-ı Hümayun'a bildirirdi. Ancak bu şekilde görevinden alınan kişi de boş durmaz taraftarını artırmaya çalışırdı. Bir süre sonra, çoğunluğu elde eder, kadı veya naib de uygun görürse, aynı işlemi bu defa görevden alınan kişi isterdi. Bazen, durumun daha gerçekçi olarak tahkiki için kadılar, mimarlığa bağlı çalışan grupların ileri gelenleri ile tarafsız kişilere de başvururdu.[70]


Amasya'da Bayezid Külliyesi.

Bu sebeblerin dışında Şehir Mimarları'nın *"tekâsül üzere"* (tembellik üzere) olmalarından dolayı halkın şikayetçi olması da mimarın görevine son verilerek yerine başkasının atanması için bir sebep olmuştur.[71] 1681 yılında Tire Mimarı Panol bu sebepten görevinden alınarak yerine Yani Halife getirilmiştir.[72] Yine Tokat Mimarı Hüseyin bu nedenle görevinden alınarak, Ser mi'mârân-ı Hassa Ahmed'in teklifi ile yerine Receb 1087/Eylül 1676 tarihinde Ömer atanmıştır.[73] Şehir Mimarları'nın bu sebebden dolayı azledildiklerine dair daha pek çok örnek vermek mümkündür.[74]

Şehir Mimarlığı'na atanan mimarın işini hakkıyla yerine getirmeye muktedir olması gerekmektedir. Aksi durumlarda bu sebepten mimarın görevine son verilebilmektedir.

Nitekim *"...Turgutlu kazasında vaki' neccar taifesinden ve ona tabi' ehl-i hirêf taifeleri üzerlerine mimar tayin olan Ebubekir hizmet-i lazimesinin uhdesinden gelmege kadir olmayub ehl-i hiref tayifesinden rencideden hâli olmadığı ecilden re'f olunub yerine sanat-ı lazimesinin uhdesinden gelmeğe kadir Antonaki nam zımmi nasb ve tayin..."* olmuştur.[75]

Şehir Mimarlıkları'nda oradaki neccârân ve ona bağlı ehl-i hirefler üzerine mimar olarak görev yapan kişiler bazen bu görevlerini kendi rızaları ile aynı şehirde ikâmet eden bir başkasına bırakıp sahip oldukları mimarlık beratlarını onlara teslim etmişler ve durumu bir arz ile Divan-ı Hümayun'a bildirerek, yerlerine beratı teslim ettikleri kişilerin getirilmesini istemişlerdir. İnoz Kasabası Mimarı Ömer Ali, mimarlık beratını aynı kasaba sakinlerinden Ebubekir'e verdiğini belirterek, kendi yerine onun mimar olarak atanmasını istediğini Divan-ı Hümayun'a bildirmesi üzerine bu mimarlığa, 18 Safer 1136/17 Kasım 1723 tarihinde Ebubekir atanarak berat ve nişan verilmiştir.[76]

Şehir mimarlarının bazen kendi istekleriyle de görevlerinden ayrıldıklarına rastlanılmaktadır. Bu gibi durumlarda da yerine hemen başkası tevcih edilirdi. Mesela, Ahyolu Memlehası Mimarı olan Hasan kendi isteğiyle görevini bırakması üzerine yerine 19 Muharrem 1112/29 Haziran 1700 tarihinde Mehmed adlı şahıs atanmıştır.[77]

Bir mimar vefat ettiği zaman, oğlu, babasının işini yürütecek şekilde yetiştirilmişse, Şehir Mimarlığı ona verilirdi. Meselâ, 17 Şaban 1099/17 Ağustos 1688 tarihinden beri Koçhisar-ı Gerede kazasının mimarlığını yürüten Mahmud'un vefatı üzerine, 5 Safer 1124/14 Mart 1712 tarihinde yerine oğlu Abdullah atanmıştır.[78] Ayrıca, yeni bir hükümdar tahta çıktığı zamanlarda, Şehir Mimarları'nın beratları da yenilenmekteydi. Bu bağlamda, IV. Mehmed zamanında mimar olan Hacı Muhsin'in, II. Mustafa'nın tahta çıkması ile 11 Zilkade 1106/23 Haziran 1695 tarihinde beratı yenilenmiştir.[79]

H- SONUÇ

Şehir Mimarları, 16. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlamış, 17. ve 18. yüzyıllarda ise sayıları giderek daha da artmış ve 1839 yılına kadar da varlıklarını devam ettirmişlerdir. Onlar, arşiv belgelerinde *"neccârân ve ona tabi ehl-i hiref"* olarak belirtilen, inşaat esnafının her türlü işlerinin yürütülmesi yanında, Osmanlı şehirlerindeki bütün *"mimarlık umuru"*nu sevk ve idâre eden kişilerdir. Ayrıca, Osmanlı şehirlerindeki imar ve bayındırlık işleri taşrada, yukarıda belirtilen tarihler arasında, diğer mekanizmalarla birlikte Şehir Mimarları'nın

gözetim ve denetimi altında yapılmıştır. Yine şehirlerdeki inşaat esnafı, onlar tarafından örgütlenerek, meslekleri resmî kontrol altında icrâ etmişlerdir.

Şehir Mimarları, bir taşra mimarlık teşkilâtı olan Şehir Mimarlıkları'nda çalışan veya oranın başkanlığını yürüten kişilerdir. Onların merkezdeki Hassa Mimarlar Teşkilâtı ile ilişkileri şu anki bilgilerimize göre sadece atanmalarıyla sınırlıdır. Dolayısıyla Şehir Mimarları, tamamen taşranın imkânlarıyla yetişen, daima orada görev yapan ve oradaki mahallî unsurları yaşatarak kendi içerisinde gelişmesini sağlayan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bugün 70'ten fazla Osmanlı şehrinde mimarların görev yaptığının tespit edilmesi, buralardaki yapıların mimarlarının bilinmesine yardımcı olacağı gibi, Osmanlı sanatı ve mimarisindeki mahallî unsurların da daha sağlıklı bir şekilde araştırılmasına katkıda bulunacaktır. Ayrıca Osmanlı sanatı ve mimarisi açısından Şehir Mimarları'nın bilinmesi, mahalli unsurların kendi içerisindeki gelişim çizgisini takip etme ve bunların hangi mimar ve yapı ustalarınca gerçekleştirildiğini de tespit etme imkânı sağlayacaktır.

---

1 Geniş bilgi için bkz.: Abdulkadir Dündar, *Arşivlerdeki Plân ve Çizimler Işığı Altında Osmanlı İmar Sistemi,* (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 1999, s. 66-77.

2 Bkz.: Cengiz Orhonlu, "Şehir Mimarları", *Osmanlı Araştırmaları II,* İstanbul 1981, s. 14.

3 Vilâyet Mimarları hakkında geniş bilgi için bkz.:, Dündar, *a.g.t.*, s. 62-66.

4 Bkz. Ömer Lütfi Barkan, *XV ve XVI ıncı Asırlarda Osmanlı İmparatorluğunda Ziraî Ekonominin Hukukî ve Malî Esasları I Kanunlar,* Burhaneddin Matbaası, İstanbul 1943, s. 396-397.

5 Bkz.: Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), *Mühimme Defterleri* (MD) 2, sıra: 13, s. 2, sıra: 1714, s. 187; MD 7, sıra:1139, s. 397.

6 BOA, *Ru'ûs Kalemi* (A. RSK), Dosya: 3, Vesika: 96. Vesikada Ayıntab Mimarlığı "Mimarlık-ı neccârân ve ona tâbi sâyir Ehl-i Hiref der Ayıntab" şeklinde geçmektedir. Hasan adında bir şahıs Ayıntab mimarlığının *"Sultan Süleyman beratıyla"* kendi üzerinde olduğunu belirterek yeniden tevcih istemiştir. Kayıtlardan yapılan tahkikat neticesinde bu mimarlığın ona ait olduğunun anlaşılması üzerine yeniden kendisine verilip nişan yazılmıştır.

7 Ödemiş mimarlığı 1839, Kalecik mimarlığı ise 1835 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Tuncer Baykara, *Osmanlı Taşra Teşkilâtında XVIII. Yüzyılda Görev ve Görevliler (Anadolu),* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1990, s. 73, 225). Ayrıca, Hama mimarlığına Eylül 1827 yılında vefat eden Abraham'ın yerine Tavid oğlu Siror atanmıştır (Baykara, a.g.e., s. 138).

8 Bkz.: BOA, *Cevdet Belediye* (CB) 2071; *İhnülemin Tevcihat* (İET) 146, 963, 1880, 2267, 2364; Orhonlu, *a.g.m.*, s. 27-28; Baykara, *a.g.e.*, s. 261, 225.

9 Orhonlu, *a.g.m.*, s. 16.

10 Osmanlı Arşivleri'nde özellikle A. RSK kalemindeki 2893 adet dosya içindeki 896-1207/1490-1792 yılları arasına ait 388.710 adet vesika arasında bu konuyla ilgili önemli bilgileri ihtiva eden belgelere rastlanılmaktadır.

11 BOA, *Ali Emiri - IV. Mehmed* 12522.

12 *Balıkesir Şer'iye Sicilleri,* nr. 709, s. 41a.

13 BOA, *İET* 1994. Ayrıca, Ser mi'mârân-ı Hassa İsmail, Ramazan 1092/Eylül 1681 tarihli Rumeli'deki Yenişehir'e bir mimar atanmasının gerekçelerini, buraya Gernişli Yani'nin mimar olarak atanmasını istediği arzında şu şekilde açıklamaktadır. (BOA, İET 1089):
"...Rumeli'nde medine-i Yenişehir'de bundan akdem neccar ve esnaf üzerlerine mimar olmayub bu gibi esnaf ve neccardan na-şerî evda' zuhur edub ibadullah-ı müslimine halel verdikleri ecilden medine-i mezbureye müceddeden mimar nasb ve tayin olunmak lazım olmağın zümre-i mezbureden Gernişli Yani kulları her vecihle mahal ve müstehak olmağın medine-i mezbureye mimar nasb ve tayin ve yedine berat-ı şerif-i âlişan sadaka ve ihsan buyurulmak babında paye-i serir-i a'laya arz olundu..."

14 BOA, CB 5907.

15 Bkz.: CB 5907.

16 Bkz.: Hamid Sadi Selen, "XVI'ncı ve XVII'nci Yüzyıllarda Anadolu'nun Köy ve Küçük Şehir Hayatı" *III. Türk Tarih Kongresi Ankara 15-20 Kasım 1943 Kongreye Sunulan Tebliğler,* Ankara 1948, s.590-598; Cengiz Orhonlu, *Osmanlı İmparatorluğunda Şehircilik ve Ulaşım Üzerine Araştırmalar,* (Derleyen: Salih Özbaran), Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:31, İzmir 1984, s. 2-6.

17 Orhonlu, *a.g.m.*, s. 2.

18 Orhonlu, *a.g.m.*, s.2.

19 BOA, *Maliyeden Müdevver Defterler* (MAD), no.8590, s. 395; Orhonlu, *a.g.m.*, s. 21.

20 BOA, CB 2752.

21 BOA, CB 199.

22 Neccar halifesi Serkız'ın cizyeden muaf tutulmasına dair arzıhali için bkz.: BOA, Cevdet Askerî (CA) 365820.

23 BOA, *Cevdet Maarif* (CM) 3802.

24 BOA, CB 5823.

25 BOA, CM 3802.

26 BOA, İET 1802.

27 BOA, CB 5438.

28 BOA, CB 5907; İET 637; İET 81; İET 172; İET 146.

29 *Balıkesir Şer'iye Sicilleri,* nr: 709, s. 41a.

30 BOA, CB 4437.

31 BOA, CB 5907.

32 BOA, İET 1495.

33 Bkz.: BOA, İET 637; İET 81; Ali Emiri-IV. Mehmed 11272.

34 BOA, CB 4437.

35 Bkz.BOA, CB 3908; BOA, İET 2382; *Balıkesir Şer'iye Sicilleri,* nr: 709, s. 41a.

36 Bkz.: BOA, İET 151; İET 2018.

37 Meselâ, Bursa (Bkz.: BOA, CB 1618) ve Edirne mimarları gibi (Bkz.: BOA, CM 7937).

38 Orhonlu, *a.g.m.*, s. 20.

39 Bkz.: BOA, MAD, nr: 9910, s. 96.

40 Orhonlu, *a.g.m.*, s. 20.

41 *Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden Örnekler (c. 81-141: 1729-1825),* (Haz.: C. Güzelbey-H. Yetkin), Gaziantep 1970, s. 78-79.

42 *Rodoscuk Şer'iye Sicilleri,* nr: 1609, vr. 45b, 106b, sene 1091/1680.

43 *Rodoscuk Şer'iye Sicilleri,* nr: 1609, vr. 45b.

44 *Rodoscuk Şer'iye Sicilleri,* nr: 1606, vr. 20a.

45 Orhonlu, *a.g.m.*, s. 25.

46 *Balıkesir Şer'iye Sicilleri,* nr: 731, vr. 36a; Orhonlu, *a.g.m.,* s. 25.
47 BOA, CB 1618.
48 Bkz.: BOA, CB 1618.
49 BOA, CB 1618.
50 Bkz.: BOA, CM 7937; CB 3568.
51 Bkz.: CM 7937; CB 3568.
52 Orhonlu, *a.g.m.,* s. 16.
53 BOA, CM 5005.
54 Fatih Müderrisoğlu, *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri,* (H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), c. I, Ankara Ekim 1993, s. 107-108. Ayrıca Müderrisoğlu, İstanbul'dan taşraya doğru gidildikçe menzil külliyelerinde meydana gelen biçim değişikliği ve deformasyona uğrayan özelliklerin ana hatları ile şunlar olduğunu tespit etmiştir: "Basık ve kasnaksız kubbe, sağır kasnak, cephelerde yeterince açılmayan pencere düzeni, paye kullanımının yoğunluğu, kubbe kasnağı etrafındaki payanda kemeri ve ayağının daha prototip olarak kullanımı, ağırlık kulelerinin biçimi, pencere alınlık ve kemerlerinin biçimi, kubbeye geçişlerde daha çok trompun kullanılması, bazı mimari öge ve yapısal elemanlardaki orantısızlıklar, kalitesiz malzeme kullanımı, buna bağlı olarak malzeme farklılığına dayanan almaşıklık ve testere dişi motifi, renkli taş almaşıklığı, kubbe yerine tonoz örtünün tercihi ve bezemedeki sadelik."
55 Bkz.: BOA, KK, nr. 276, s. 64.
56 Bkz.: BOA, Ali Emiri - IV. Mehmed 1978.
57 Bkz.: BOA, KK, nr. 276, s. 128.
58 Bkz.: BOA, Ali Emiri - IV. Mehmed 1978.
59 Bkz.: *Adana Şer'iye Sicilleri,* nr. 105, s. 91.
60 Bkz.: *Balıkesir Şer'iye Sicilleri,* nr. 711, s. 102.
61 BOA, CB 3568.
62 Orhonlu, *a.g.m.,* s. 23-24.
63 Orhonlu, *a.g.m.,* s. 22-23; 26-28; Müderrisoğlu, *a.g.t.,* s. 102-103.
64 BOA, CB 5914. Bununla ilgili bilgi belgede aynen şu şekilde geçmektedir: "Kadimü'l-eyyamdan berü neccârân taifesinden keseriye namile Mi'mâr-başı olanlara verilü gelen kırkar akçayı..."
65 İbrahim adlı bir mimar üzerindeki Turgutlu mimarlığının Gurre-i Muharrem 1128/Aralık 1716 tarihinden itibaren bir yıllık ulûfesi 2400 kuruş idi. (Bkz.: BOA, MAD, no. 10159, s. 356.)
66 *Rodoscuk Şer'iye Sicilleri,* nr: 1605, vr. 117a.
67 BOA, CA 37125.
68 Bkz.: BOA, CB 3908; İET 1532.
69 Bkz.: BOA, C B 3908.
70 Osmanlı'nın taşra teşkilatında çalışan görevlilerin tayin ve azledilmeleri ile ilgili olarak bkz.: Baykara, *a.g.e.,* s. 9.
71 Bkz.: BOA, Ali Emiri - IV. Mehmed 1978; İET 146.
72 BOA, Ali Emiri - IV. Mehmed 1978.
73 BOA, İET 146.
74 Bkz.: İET 1532.
75 BOA, İET 1495. Bu konuda başka bir örnek için bkz.: BOA, Ali Emiri-IV. Mehmed 4348.
76 BOA, İET 2267.
77 BOA, İET 971.
78 BOA, CB 5321.
79 BOA, *Kâmil Kepeci* (KK), nr: 276, s. 2.

KAYNAKLAR

1- Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri

a) Mühimme Defterleri: 2, 7.

b) Ru'ûs Kalemi: Dosya: 3, Vesika: 96.

c) Cevdet Belediye: 199, 1618, 2071, 2752, 3908, 3568, 4437, 5438, 5823, 5907, 5914.

d) İbnülemin Tevcihat: 81, 146, 151, 172, 637, 963, 971, 1089, 1495, 1532, 1880, 1994, 2018, 2267, 2382.

e) Cevdet Askerî: 37125, 36820.

f) Cevdet Maarif: 3802, 3568, 5005, 7938.

g) Kamil Kepeci Tasnifi: 276.

*h) Ali Emiri-IV. Mehmed:*1976, 1976, 4348, 11272, 12522.

i) Maliyeden Müdevver Defterler: 8590, 9910, 10159.

2- Şer'iye Sicilleri

a) Balıkesir Şer'iye Sicilleri: 709, 731.

b) Rodoscuk Şer'iye Sicilleri: 1605, 1609.

c) Adana Şer'iye Sicilleri: 105.

3- Diğer Kaynaklar

Barkan, Ömer Lütfi, *XV ve XVI'ıncı Asırlarda Osmanlı Imparatorluğunda Ziraî Ekonominin Hukukî ve Malî Esasları I Kanunlar,* Burhaneddin Matbaası, İstanbul 1943.

Baykara, *Osmanlı Taşra Teşkilâtında XVIII. Yüzyılda Görev ve Görevliler (Anadolu),* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1990.

Dündar, Abdulkadir, *Arşivlerdeki Plân ve Çizimler Işığı Altında Osmanlı İmar Sistemi,* (A.Ü. Sosylal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 1999.

Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden Örnekler (C.81-141:1729-1825), (Haz.: C. Güzelbey-H. Yetkin), Gaziantep 1970.

Müderrisoğlu, Fatih, *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri,* (H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), c. I, Ankara Ekim 1993.

Orhonlu, "Şehir Mimarları", *Osmanlı Araştırmaları II,* İstanbul 1981, ss. 1-30.

Orhonlu, Cengiz, *Osmanlı İmparatorluğunda Şehircilik ve Ulaşım Üzerine Araştırmalar,* (Derleyen: Salih Özbaran), Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları no: 31, İzmir 1984.

Selen, Hamid Sadi, "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Anadolu'nun Köy ve Küçük Şehir Hayatı" *III. Türk Tarih Kongresi Ankara 15-20 Kasım 1943 Kongreye Sunulan Tebliğler.* Ankara 1948, ss. 590-598.

OSMANLI DEVLETİ'NDE ONARIM ETKİNLİKLERİ/VAKIF KURUMU İLİŞKİSİ (XV.-XVIII. YÜZYILLAR)

DOÇ. DR. EMRE MADRAN
ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğunda, bugün "kültür varlığı" olarak tanımladığımız yapıların korunması ve kullanılması konusunda, çok önemli örgütlenmeler ve bu örgütlenmeler eliyle kapsamlı etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Günümüzden daha değişik değer yargılarına dayanan bu etkinliklerin düzenlenmesi Osmanlı Devletinin birçok alanda gösterdiği üstün becerisi ve başarısının bir örneği olmuştur. Anadolu Türk Sanatının ürünleri olan yapıların oluşmasında ve onarılarak sürekliliklerinin sağlanmasında "Vakıf" kurumu en önemli etken olarak görülmektedir. Herhangi bir vakfın koruması altında bulunmayan yapıların onarım sorumluluğunu üstlenecek başka bir kurumun olmaması, vakfın bu konudaki ağırlığının bir göstergesidir. Yediyıldız (1982: 34), devletin esas olarak bir İslam Devletinin üstlenmek zorunda olduğu hizmetleri doğrudan kendi bütçesinden karşılamadığını, bu hizmetlerin, devlet denetimi altında olmakla beraber kişiler ve vakıf kurumu tarafından yerine getirildiğini belirtmektedir. Bu durumda, vakıf kurumu, toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel birçok gereksinmesini karşılamak görevini üstlenmiş bulunmaktadır.

Sultan III. Murad tuğralı, sülüs hatla yazılmış vakfiye.

VAKFIN TANIMI VE GELİŞİMİ

Vakıf/onarım ilişkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, vakfın yapısının incelenmesi gerekmektedir. Vakfın doğuşu ve gelişimi konusunda değişik görüşler vardır (Öztürk, 1983: 30-40). Köprülü (1942: 10), vakfın sadece İslami toplumlarda bulunan bir kurum olmadığını söylemekte, kökeninin çok daha eski toplumlarda aranması gerektiğini ileri sürmektedir. Ancak, hemen tüm kaynaklar, kurumun gelişmesinin, yayılmasının ve toplumun birçok gereksinmesine karşılık verecek hale gelmesinin İslam Dini ile beraber oluştuğunda birleşirler.

Vakfın aynı anlama yönelik değişik tanımları vardır.[1] Bu tanımlardan vakfın bazı temel nitelikleri çıkartılabilir:

a. Vakıf, kamu yararı gözeten bir kurumdur. Bu nedenle, gelirleriyle kamuya yönelik ve sürekli hizmet vermelidir,

b. Vakıf malın sahibi Allah'dır. Bu nedenle dokunulamaz, değiştirilemez ve yok edilemez. Bu husus, yapıların onarımlarının aksatılmadan yapılmasında önemli rol oynamıştır.

c. Vakıf mallar, satılamaz, bağışlanamaz ve özel mülke konu olamaz. Böylece, gerek yapıların oluşumu, gerekse yaşamlarının sürdürülmesi güvence altına alınmıştır.

Vakfın, onu yapan tarafından belirlenen ve vakfiyelerde yazılan yapılış nedenleri, vakfa konu yapıların da oluşum,

bakım ve onarım nedenlerini açıklığa kavuşturmaktadır. Çünkü vakfı yapan, kendi hür iradesiyle oluşturduğu vakfı yaşatmak, devamlılığını sağlamak için kaynak olarak taşınır ve taşınmaz mallar tahsis etmiş ve bu malların gelir getirici niteliklerinin sürmesini sağlamak için vakfiyeye hükümler koymuştur. Vakfın yapılış nedenleri arasında Allah'a ibadetin de yer alması (Yediyıldız, 1982: 27), kişinin vakıf yapmasını, yapılar oluşturmasını ve bu yapıların bakım ve onarımını sağlamasını teşvik etmektedir. Devlet yöneticileri de, kimi zaman, halkı vakıf yapmaya teşvik etmekte, böylece sosyal ve ekonomik gereksinmelerin karşılanmasına çalışılmaktadır.

18. yüzyıl başında Şeyhülislam Feyzullah Efendi, kadı ve müftülere bir emir göndererek, halkın çeşitli yapıların inşaatına katkıda bulunmalarına yardım edilmesini istemiştir (Yediyıldız, 1982: 39). Bu bağlamda, vakıf yapma nedenleri arasında, toplumun gereksinmeleri, geleneklere bağlılık, toplumun yardımlaşma ve iyilik yapma özelliklerinden kaynaklanan sosyal baskı ve otorite sağlama gibi hususlar sayılabilir. Bu dünyada ve ahirette mutluluk sağlayan, vakfı kuranı ve evlatlarını gelire kavuşturan, kişiye toplumda belli bir yer ve otorite kazandıran, devlet hizmetlerinin bir bölümünü üstlenmekle sosyal ve psikolojik doyum sağlayan vakıf kurumu, bu nitelikleriyle vazgeçilemez bir toplumsal olay olmuştur. Bunun yanısıra, gerek kendine gelir sağlanan yapılara, gerekse bu geliri sağlayan "akar" yapılara gösterilen özen ve bu hizmet için gerekli parasal kaynakların kesintisiz sağlanması, vakıf kurumunun önemini bir kat daha arttırmaktadır. Örneğin, 1530-1540 yılları arasında, Karaman ve Rum Eyaletleri ile Paşa Livasında toplam 1995 yapı, vakıf yoluyla bakılmakta ve onarılmaktadır (Barkan 1963: 243). Fatih Vakfiyesinde, vakfın gelirleriyle bakım ve onarımı yapılacak 10.000 yer bulunmaktadır.

27 Haziran 1795 tarihli Mihrişah Valide Sultan Vakfiyyesi'nden bir sayfa.

VAKIF YAPANLARIN NİTELİKLERİ

Vakıf kurumu, gerek yeni yapıların oluşması ve gerekse mevcut yapıların onarımında ön sırada yer aldığına göre, bu kurumu oluşturan ve böylece toplumun birçok gereksinimini karşılayan kişilerin kim olduğunun da bilinmesi gerekmektedir. Vakıf yapacak kişinin, mallarını vakfedebilmesi için sahip olması gerekli en az koşullar arasında vakfedeceği malın mutlak mülkiyetine sahip olması, gerekli ehliyeti bulunması, hür ve akıllı olması, ergenlik çağına gelmiş olması ve borçsuz olması yer almaktadır.

Anadolu Selçuklu Devletinde, vakıf yapanlar arasında ön sıraları Sultanlar ve devletin üst düzey yöneticileri alır.[2] Osmanlı İmparatorluğunda da, XVI. yüzyıla değin aynı sıralama izlenmektedir. XVI. yüzyıldan itibaren, vakıf kurucularının çeşitlendiği, saraya mensup kadınların, ulemanın, taşradaki yöneticilerin yanısıra, herhangi bir meslek gurubunda bulunmayan kişilerin de vakıf kurdukları görülmektedir. Yediyıldız (1982: 164), XVIII. yüzyıl vakfiyelerine ilişkin araştırmasında, askeri (yöneten) sınıfın vakıf oluşturmada ön sırayı aldığını, raiyyet (yönetilen) sınıfın ise daha sonra geldiğini saptamıştır. En fazla vakıf yapanlar arasında yöneten ve yönetilenler aynı ağırlıkta gözüküyorsa da, Sultan'a yakın sivil yöneticilerin çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır. Çiftçiler vakıf yapacak güçte değildirler. Taşra'da ağırlığı olan tüccar, zanaatkar ve ayanların da katkıları yok denecek orandadır (Yediyıldız, 1982: 154). Bu durum, saray çevresindeki sivil yöneticiler ve ulemanın siyasi güçleri sayesinde temliknamelerle mülk edindiklerini, böylece miri arazileri, kurdukları kamu müesseseleri yararına vakıflaştırdıklarını göstermektedir (Yediyıldız, 1982: 164). Sayılarla da doğrulanan bu husus şu sonucu getirmektedir: Yapım ve onarım alanına egemen eylemler ve bu eylemler için kaynak sağlama çabaları, 13. yüzyıldan itibaren saray çevresinde kümelenmiş kişiler ve yönetici sınıf tarafından yürütülmektedir. 16. yüzyıl'dan sonra, yönetilenler lehine çeşitlenen kademelenme, yine de, Sultan (ve ailesi), sivil yöneticiler ve ulemanın yapım ve onarım alanında çoğunlukta olmasını fazla etkileyememiştir. Vakfedilecek malın, vakıf yapanın mutlak mülkiyetinde olması koşulu da bu tabloyu desteklemektedir.

VAKIF/ONARIM İLİŞKİLERİ

Vakıf kurumu yeni yapıların oluşması ve eski yapıların onarılması konusuna iki değişik biçimlenme ile katkıda bulunmaktadır (Yediyıldız, İslam Ansiklopedisi, XII/2, s.156; Halaçoğlu 1995: 156). *"Aynıyla intifa olunan"* ve "müessesat-ı hayriye" olarak da anılan ilk grupta, hizmet vermesinden herhangi bir gelir beklenmeyen cami, mescid, zaviye vb. yapılar yer almaktadır. İkinci grup ise *"aynıyla intifa olunmayan" ve ilk gruptaki* yapıların oluşum ve sürekliliğini sağlamak amacıyla gelir getiren ve kaynak yaratan yapı, arazi vb. vakıflardır. Bunlara *"asl-ı vakıf"* da denmektedir. Her iki türün de bağlı olduğu fıkıh hükümlerine göre, onarım giderleri, o yapı için öngörülen tüm giderlerin başında gelmektedir. Vakıf malların onarılması için, vakıf yapanın bu konuda bir koşulunun olması gerekli değildir. Akgündüz (1988: 316), onarımın yapılmaması koşulu konsa da buna itibar edilmeyeceğini, böyle bir koşulun vakfın amacına aykırı olduğunu belirtmektedir.

Vakıf kurumunun onarım süreciyle olan ilişkisinin ilkeleri vakfiyelerde yer alır.[3] Bir vakfın işleyiş biçimini tüm yönleriyle gösteren belgeler olan vakfiyelerde onarım konusunun hangi ayrıntıda ve kapsamda ele alındığının araştırılması iki yönden önem taşımaktadır. Bunlardan ilki, onarıma duyulan ilginin çeşitli dönemlerde ne düzeyde olduğunun belirlenmesi, diğeri ise onarım harcamalarına ilişkin esaslar ile onarımcılara ilişkin bilgilerin derlenmesidir.

Mihrişah Valide Sultan Vakfı'nın kapısı.

Vakfiyelerde yer alan onarımla ilgili hükümlerin incelenmesinden şu sonuçlar çıkmaktadır:

1. En erken tarihli vakfiyelerden itibaren, vakfiyede adı geçen yapıların bakım ve onarımlarının, diğer tüm hizmetlerden önce geldiğine ilişkin hükümler yer almaktadır. Bu konudaki harcamalar, vakfa konu olan ana yapı ya da yapı grubunun onarımı ile ilgili olabileceği gibi,[4] vakfa gelir sağlayan yapıların onarılması için de yapılabilmektedir.[5] Vakfı yapanın, birçok harcama gerçekleştirerek oluşturduğu ana yapının onarımının kimi hallerde akar yapıların onarımından sonra yapılmasını istemesi ilk bakışta yadırganabilir. Ancak, gelir getiren yapılar arasında han, hamam, kervansaray gibi Osmanlı sanatının görkemli örnekleri de vardır.

2. Bazı vakfiyelerde, ana yapı ya da gelir getiren yapıların öncelikli onarımı konusunda bir tercih yer almamaktadır.[6]

3. Vakfiyelerde, onarıma verilen önem, yapıların yıkılması halinde 2., 3., hatta 4. kez onarılmaları koşulundan anlaşılmaktadır.[7] Tüm bu çabalara karşın, yapının onarımı ve kullanılmasına olanak bulunmazsa, vakıf gelirleri fakirlere ya da vakıfın evlatlarına verilebilmektedir.

4. 18. yüzyıldan sonra düzenlenen kimi vakfiyelerde ise kişilere ücret ödenmesi öncelikli olarak yer almakta, onarım harcamalarının arta kalan gelirlerle yapılabileceği belirtilmektedir. Bu husus, vakıf kurumunun temel niteliklerini yitirdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.[8]

5. Vakfiyelerde, onarımların nitelik ya da koşullarına ilişkin fazla ayrıntı yoktur. Ancak XV. yüzyıldan itibaren düzenlenen vakfiyelerde, bu konudaki koşullar daha kapsamlı olmuştur (Bakırer, 1973: 116). Ayverdi (1966: 65), de bu gözleme katılarak ayrıntılı hükümlerin ancak Fatih döneminden itibaren görüldüğünü vurgular.

6. Vakfiyelerden elde edilen bilgiler arasında, onarımlarda çalışan kişilerin nitelik ve ücretleri de bulunmaktadır. Osmanlı vakfiyeleri arasında, sürekli hizmet veren onarımcılarla ilgili ilk hükümler Yıldırım Bayezid'in 1400 tarihli vakfiyesinde yer alır (Bakırer, 1973: 116). Fatih'in 1469 tarihli Emir Sultan Vakfiyesinde, evkafın meremmet ve tamirine bakan kimseye günde 1 dirhem para, senede 4 müd ve 18 keyl buğday verilmesi hükme bağlanmıştır (Kunter, 1958: 51). XV. yüzyılın sonundan itibaren onarımcıların mesleklerinde çeşitlilik

görülür. Fatih Camii ve İmaretinin onarımcı kadrosunda mimar, hamam onarımcısı, kurşuncu ve su yolu onarımcısı yar almaktadır (Fatih Mehmet II Vakfiyeleri, 262). Yavuz Sultan Selim'in 1556 tarihli vakfiyesinde 2 onarımcı ve 1 kurşuncu görevlendirilmiştir (Ateş, 1982: 57). Onarım yapan kişiler, vakfın yönetim kadrosu içinde olabildiği gibi *(cemaat-i vazifehoran-ı imaret-i mezkure)*, vakfın *"Vazifehoran-ı Hademe-i İmaret"* olarak anılan ikinci derece görevlileri arasında da olabilmektedirler.

7. Vakfiyelerde onarım işlemleri, *"tamir"*, *"termim"*, *tecdid"*, *"rakabe"* gibi sözcüklerle anlatılmaktadır. Ayrıca, günümüz Türkçesine, "vakfın imarı", "yapıların islahı", "bozulanın tamiri", "yıkılanın bina edilmesi" ve " şimdiki haline iade edilmesi" olarak çevrilebilecek müdahale tanımları da yer almaktadır. Yapıların nitelikleri ve çeşitleri ile yukarıda verilen müdahale biçimleri arasında bir ilişki bulunmaması, tüm müdahalelerin (kelime ne anlama gelirse gelsin), yapıların devamlılığını sağlamaya yönelik olduğunu göstermektedir.

Ayşe Sine-Perver Valide Sultan Vakfiyyesi'nin (18 Şubat 1810) işleyişini düzenleyen bir sayfası ve şahitlerin yazıldığı sayfa.

ONARIMIN PARASAL KAYNAKLARI ARASINDA VAKIF GELİRLERİNİN YERİ

Osmanlı Devletinde, yapıların onarımı için kullanılan 3 ana kaynak vardır. Bunlar önem sırasına göre; vakıf gelirleri, hazine kaynakları ve kişilerin katkılarıdır. Bilindiği gibi vakıf kurumu, kendi gelirleriyle yaşamını sürdüren bir düzene sahiptir. Bu nedenle, vakfın konusunu oluşturan yapı ya da yapı grubunun tüm giderleri kendi gelirlerinden karşılanmak durumundadır. Vakıf gelirleri ise başlıca 3 kaynaktan sağlanmaktadır:

a. Topraklar (Araziler)

Devletin üretim kaynaklarının en önemlilerinden biri olan araziler, vakıf kurumuna da düzenli gelir sağlayan ögelerin başında gelir. Araziler, vakfiyelerde, niteliklerine göre "arsa", "bağçe" ve "çiftlik" olarak anılmaktadır.

b. Yapılar

Vakfiyelerde adı geçen ve gelir getirici nitelikte olan yapılar 3 bölümde incelenebilir. Bunlardan ilki kaynağın en büyük bölümünü oluşturan konutlardır. Örneğin, XVIII. yüzyılda, menziller, vakıf gelirlerinin %70'ini sağlamaktadır.[9] İkinci bölümde defterdarlık, gümrük gibi kamu hizmetleri için kiralanmış yapılar yer alır. Üçüncü grubu oluşturan ticaret ve sanayi yapıları, toplam gelirlerin %30'unu karşılamaktadır (Yediyıldız, 1984: 11). Bu gelirler, dükkan, anbar vb. ticari amaçlı, imalathane gibi üretim amaçlı, han, hamam gibi sosyo-ekonomik amaçlı yapılardan elde edilmektedir. Yapılardan elde edilen bu gelirler, değişik biçimlerde ortaya çıkan kiralama sistemlerine bağlıdır (Halaçoğlu, 1995: 158). Kiralamada en çok *"icare-teyn"* geçerlidir. "Çift kira" anlamına gelen bu yöntemde kiracı, sözleşmenin yapıldığı sırada mütevelliye bir kez olmak üzere, vakıf malın gerçek değerine yakın bir peşin ödeme yapmaktadır *(icare-i muaccele)*. Kiracı, ayrıca, her yıl *"icare-i müeccele"* olarak anılan bir kira daha ödemektedir. Yüksek bedellere varan peşin kiralar, yapının bakım ve onarımı için gereksinim duyulan kaynakların yaratılmasında önemli rol oynamışlardır.

c. Nakit Para

Para vakıfları, Osmanlı Devletinde önemli bir kaynaktır. Örneğin XVIII. yüzyılda, vakıfların toplam gelirlerinin %32'si vakfedilmiş paralardan gelmekteydi (Yediyıldız, 1984: 40). XVI. ve XVII. yüzyıllarda, para vakıfları sayıca daha fazla olmakla beraber, dağılımdaki ağırlıkları XVIII. yüzyıl kadar olmamıştır.

Vakıf hukukunda, kişilerin kendi parasal kaynaklarını onarıma tahsis etmeleri, böylece vakıf gelirlerine katkıda bulunmalarını özendirici hükümler vardır. Örneğin, harap olan bir hayır kurumunun kendi gelirleri onarım için yeterli olsa da, hayır sahiplerinden biri onarım için katkıda bulunmak istese, bu istek yasaklanamaz (İ.A., Mesele: 182). Kişilerin bu katkıları, hayır yapmak isteği, mütevellinin kendi özkaynaklarını kullanmak istemesi ve yapının bulunduğu yöre halkının onarıma katkıda bulunması gibi nedenlere dayanmaktadır.

Kaynağı ne olursa olsun, vakıf gelirlerinin çok önemli rakamlara ulaştığı bilinmektedir. Barkan (1963: 242), XVI. yüzyılda, Kastamonu, Teke, Alaiye, Hamid ve Karahisarı Sahib livaları dahil, Batı Anadolu Sancaklarını içeren Anadolu Eyaletinin 1530-1540 yılları arasındaki gelirinin 80 milyon akçe olduğunu belirtmektedir. Bu gelirlerin % 17'si vakıf kökenli olup, bunun önemli bir bölümüyle 45 imaret, 342 cami, 1055 mescid, 110 medrese, 626 zaviye ve hankah, 154 muallimhane ile 75 büyük ölçekli han işletilmektedir. Gelirin büyük payı, kentlerdeki han, hamam, dükkan vb. yapıların kiralarından oluşmakta, vakıf köyler de önemli gelir kaynakları arasında yer almaktadır. Örneğin, Hüdavendigar Livasında mevcut 1966 köyden 477'si, Kütahya Livasında 1071 köyden 166'sı, Karahisar-ı Sahib Livasında 629 köyden 118'inin geliri bu vakıflara ayrılmış bulunmaktadır. 1490 yılında, sadece Ayasofya'ya vakfedilen gelirlerle 4 kervansaray, 2 hamam, 30 bozahane, 22 başhane, 987 ev ve 2350 dükkanın bakım ve onarımları yapılmaktaydı (İnalcık, 1970).

Günlük aş dağıtımını gösteren liste.

Vakfa bağlı birçok yapının muhasebe bilançoları incelendiğinde, yıllık gelirlerle evlerin, çeşitli işlevleri olan dükkanların ve küçük ölçekli sanayi yapılarının da onarıldığı görülmektedir. Bu husus, vakfiyelerdeki hükümlerden kaynaklanmaktadır. Çünkü, vakfı yapanlar, ev ve dükkanları gelir getirici kaynaklar olarak belirlemişler, ana yapının sürekliliğinin sağlanması için gerekli bu kaynakların da çalışır ve kullanılır halde tutulmasına özen göstermişler, bu nedenle sürekli bakım ve onarım yapmışlardır. Vakfiyelerde, bu konularda çok ayrıntılı bilgiler yer almaktadır.

Bir yapı ya da yapı grubunun onarımı, kimi hallerde tümüyle vakıf gelirleriyle, kimi hallerde ise, vakıf gelirlerine başka kaynakların eklenmesiyle yapılabilmektedir. Örneğin, 1558'de Bursa'daki bazı dükkanların onarım tutarı olan 24.000 akçe tümüyle vakıf gelirlerinden karşılanmıştır (Barkan, 1979: 2/242). Oysa, İzvornik Kalesi 1490 yılı onarımının çok küçük bir bölümü (10.000 akçe) vakıf maden gelirleriyle karşılanmış, ana gelir, çeşitli yerlerden toplanan avarız akçeleriyle (328.574 akçe) elde edilmiştir (Barkan, 1979: 2/242).

Bu gelirlerin harcanmasında da yine fıkıh kuralları geçerlidir. Akgündüz (1988: 316-317), vakıf malın kendiliğinden ve doğal koşullarda harap olması durumunda, onarımının yapılması için 4 değişik durum bulunduğunu belirtir. Bunlardan ilki, vakfı yapanın, onarım için belli bir malı tahsis etmesidir. Bu durumda, bu koşula uyulmalı ve gelir, öncelikle onarım için harcanmalıdır. İkinci durum, vakıf malın gelirinin kullanılmasıdır. Bu durumda da onarım giderleri diğer her türlü giderlerden önce gelmekte (sadece mütevellinin ücreti bunun dışındadır), buna aykırı olarak alınacak mahkeme kararları ve Emr-i Sultani dahi geçersiz sayılmaktadır. Vakıf malın belli kişilerin kullanması için vakfedilmesi üçüncü durumu oluşturur. Bu durumda, kullanım hakkına sahip olanlar yapacakları onarım giderlerini vakfa hibe ederler. Kamu yararına oluşturulan cami ve mescit gibi yapıların onarımında öncelikle vakfın gelir kaynaklarının kullanılması dördüncü durumu oluşturur. Gelir yoksa, onarım giderleri devlet hazinesinden karşılanmalıdır.

VAKIF HUKUKUNDA ONARIM

Vakfın İslam toplumlarında gelişmesi ve yaygınlaşması, onu İslam hukukunun en çok işlenmiş ve geliştirilmiş bölümlerinden bir tanesi yapmıştır. Özellikle gelirlerin bakım ve onarımlarda kullanılması konusunda değişik hükümler bulunmaktadır. Aşağıda, konuyla ilgili bazı örnekler sıralanmıştır:

* İki vakfın sahibi bir kişi olsa bile, bir vakfın geliri diğerine harcanamaz. Mütevelli böyle bir harcama yapmış olsa bile kendisine ödetilir (İA, Mesele: 340).

* Hem vakıf sahipleri hem de amaçları aynı olan iki vakıftan birinin geliri azalsa, diğer vakfın gelir fazlası buna harcanabilir (İA, Mesele: 341).

* Tüm hizmetlerden sorumlu olan vakıf mütevellisi, ivedi onarım gerektiren hususlarda ilk müdahaleyi yapmakla yükümlüdür. Bu nedenle, onarımı kendi gelirleriyle başlatıp, daha sonra bu harcamaları vakfın gelirlerinden geriye alabilmektedir (İA, Mesele: 348).

* Mütevellinin başka yerde bulunması halinde, vakıf akarı kullanan da geçici olarak onarım giderlerini karşılayabilir. Bu durumda, kiracı, kadının da olurunu almak koşuluyla, harcamaları yapmakta ve giderleri ödediği kiradan düşmektedir (İA, Mesele: 396).

Süleymaniye Külliyesi imaret avlusu.

* Onarım hizmetlerinin uzun dönemde güvenceye alınması da hukuk hükümlerinde yer almaktadır. Buna göre, gelirlerin bir bölümü daha sonra harcanmak üzere ihtiyat akçesi olarak mütevelli tarafından ayrılmaktadır (İA, Mesele: 366).

* Geliri evlada bırakılan yapı harap olduğunda, evlatlar diğer gelirlerin, o yapının onarımına harcanmasına karşı çıkamazlar (İA, Mesele: 413).

* Gelirin, giderleri karşılamaması halinde, önce onarım dışı giderlerde kısıntıya gidilecektir (İA, Mesele: 363).

* Bir vakıf harap olmuş ve vakfedilişinden isteneni sağlayamaz hale gelmişse, gelirleri, yargı organının oluru ile kendi türünden ve gelirleri yetersiz bulunan bir diğer vakfın giderlerine ayrılabilir (İA, Mesele: 343).

* İcareteynli bir vakıf akar harap olduğu takdirde, pay sahiplerinden biri ivedi giderlere mahsuben kendi malından harcayarak onarım yapabilir. Diğer pay sahipleri bu gidere katılmaktan vazgeçerse, onarımı yapacak pay sahibi yargıca başvurur. Yargıç, mütevellinin de onayıyla, tüm pay sahiplerinin onarım giderine katılmalarını ve bu payların alınacak kiralardan toplanarak onarımı yapan kişiye verilmesine karar verir. Bu durumda, onarımı yapan, onarım giderlerini karşılayıncaya kadar kiraları kendisi alır (İA, Mesele: 243).

* Vakfiye, akar yapıların icarei vahide ile kiralanması yöntemini benimsemişse, mütevelli, icareteyn yöntemini kullanamaz. Ancak, onarım gerektiğinde, icarei vahide yöntemine istekli çıkmazsa, yargıcın olumlu görüşü ve Sultan'ın izni ile icareteyn ile kiralanıp peşin alınan kira bedeli ile onarım yaptırılabilir (İA, Mesele: 275).

* Vakıf, bir yapının belli bir kişi tarafından kullanılması koşulunu koymuşsa, o kişi onarımı kendi gelirleriyle yapar. O kişinin gelirlerinin onarıma yetmemesi ya da onarım yapmaktan kaçınması halinde, yargıcın oluru ve mütevelli eliyle, yapı, kiraya mahsuben onarılmak üzere bir başkasına kiralanır.

Görüldüğü gibi, vakıf hukuku, gerek ana yapının gerekse ona gelir sağlayan diğer akarların sürekli hizmet verebilmeleri için gerekli her türlü düzenlemeyi yapmış, onarımın gerektirdiği parasal kaynakların yeterli düzeyde tutulmasına özen göstermiştir. 18. yüzyıldan sonra, çeşitli nedenlere bağlı olarak vakıf gelirlerinin azalması, yeni kaynakların bulunmasını gerektirmiş ve çeşitli önlemler alınmıştır. Örneğin Kahire'deki vakıf yapıların gelirlerinin azalması karşısında şu önlemler alınmıştır (Hanna, 1984: 18-20):

- Onarım tamamlanıncaya kadar, vakıf görevlilerine para ödenmemektedir. Bu, ya belli kişileri ya da tüm görevlileri kapsayabilmekte, bu kişiler mütevelliye itiraz edememektedir,

- Mütevelli, giderleri geçici olarak kendi bütçesinden karşılayabilmektedir,

- İşe yaramayan ya da geliri az olan vakıf mallar "istibdal" yolu ile satılabilmektedir,

- Kişilere kiralanan ev ve dükkanların onarımı için, kiralar mütevelli tarafından peşin olarak toplanmaktadır.

Gelirlerin azalmasına bağlı olarak giderlerin yeniden düzenlenmesi sürecinde, ücretlerin azaltılması ve böylece tasarruf yapılan kaynağın onarıma harcanması başka yerlerde de izlenebilmektedir. Örneğin, Antakya Ulu Camiinin 1721 tarihli onarımı için mütevelliye gönderilen hükümde[10] yapının onarımının herşeyden önde geldiği belirtilmekte, bu amaçla görevlilerin ücretlerinin yarıya indirilerek onarımın gerçekleştirilmesi istenmektedir. Erzincan'ın Molla Köyünde de, tüm görevliler alacakları ücretlerin köy camiinin onarımına harcanmasına rıza göstermişler, bunu kabul etmeyen şeyh ve vaiz için önlem alınmıştır.[11]

Gelir getiren kaynakların azalması halinde, yapının kendi kira gelirleriyle onarıldığı da görülmektedir. Ankara'da İshak Paşa Hamamı, kullanmaya istekli bulunmadığından, onarılması, onarımcıya günde 5 akçe ödenmesi ve Tahtel Kale Hamamı da dahil olmak üzere tüm su yollarının elden geçirilmesi koşuluyla, bir kişiye bedelsiz kiralanmıştır (Ongan, 1974: 69). İzmir'de Fazlızade Camii, 1688 yılında depremde yıkılmış, altında bulunan dükkan ve mahzenlerin kiracıları kiralarını vermemekte diretmişlerdir. Bunun üzerine, Şeyhülislamdan alınan fetvayla, kirasına karşılık olarak ve yapı vakıfta kalmak üzere, kiracılara sürekli kullanım hakkı verilmiş ve kiralarını ödemeleri istenmiştir (Erdoğan, 1968: Belge 17).

Vakfın denetlenmesine ilişkin belge. Rumeli Kazaskeri'nin Anadolu Kazaskeri'nin ve Haremeyn-i Serifeyn Vakıfları Müfettişi'nin mühürleri ile.

Vakfının gelirleri azalmış ya da hiç kalmamış olan yapıların hazineden verilen ödeneklerle de onarıldığı bilinmektedir. Devlet, sadece belli yapı türlerinin (savunma yapıları, bayıdırlık yapıları gibi) onarımını üstlenmişse de özellikle dini yapıların onarımı söz konusu olduğunda, yöre halkının bu konudaki duyarlılığını da dikkate alarak gerekli katkıyı sağlamaktadır. İzmir'de Bıyıklızade Camiinin onarımı için gönderilen 1688 tarihli bir hükümde[12] onarım giderlerinin devlet tarafından karşılanacağı belirtilmiştir. Nevşehir, Ortahisar Camiinin 1722 yılındaki onarımının Bina Emini tarafından yaptırılması daha sonra hazineden alması istenmiştir.[13]

VAKIF/HAZİNE KAYNAKLARI İLİŞKİSİ

İmparatorluğun tüm dönemlerinde, bazı yapı türlerinin dışında, hemen tüm yapıların onarımının parasal kaynağı vakıftır. Akdağ (1975: 313) da, Yediyıldız (1982: 34) eskilerden sürüp gelen bir görenek ile, kişilerin yararlanacağı birçok hizmeti devletin yapmadığını, kişilerin hayır işleme amacıyla kendi özkaynaklarını bu işe ayırdığını belirtir. Akdağ, özkaynağın oluşumu konusunda şu görüşleri ileri sürmektedir:

"Selçuklu rejiminde ikta, Osmanlıda tımar denilen düzene göre tüm topraklar miridir yani kamusal karakterlidir. Osmanlı devlet sisteminde görev alarak birer dirliğe kavuşanların mal ve mülkleri, kendilerine dirlik olarak verilen yerlerin vergi gelirlerinden elde ettikleri servetlerdir. Sultan'dan en küçük sipahiye kadar tüm dirlik sahipleri, özel mülk olarak ev, han, hamam vb. birçok şey edinmişler, ama yine de başlıca gelir kaynakları, iyeliği devlete ait olan ve kendilerine sadece vergilerini toplama görevi verilen ve bu gelirden pay alacakları dirlikler olmuştur."

Bu durumda, vakıf kaynaklarının, aslında devletin kaynakları olduğu, ancak tahsislerinin kişiler eliyle yapıldığı bir düzenin kurulduğu söylenebilir. Vakıf yapan kişiler, bu vakıfların sürekliliğini sağlamak için gelirlerinin bir bölümünü ya da tümünü vakfa tahsis ederler. Bu gelirler ise, yukarıda belirtildiği gibi kamu malı niteliğindeki dirliklerdir.[14] Bu durumda, vakıfın vakfa bağışladığı mallar kamu malıdır. Kamu malı olan dirlikler, kullanımında bulunduğu kişiler tarafından bağışlanamayacağı için dirliğin kişisel mülk haline getirilmesi gerekmektedir. Bu gereklilik, 16. yüzyıl sonuna değin süren "temlik" kurumunun oluşmasına

neden olmuştur.[15] Buna göre, Sultan, bir miri toprak grubunu, burayı dirlik olarak elinde tutan kişiye bağışlayabilmektedir. Böylece, bir taşınmazın vakfedilebilmesi için, o taşınmazın mülk olma koşulu yerine gelmekte, vakfa gelir sağlayabilecek başka taşınmazlar tahsis edilebilmekte, bakım ve onarım hizmetleri yapılabilmektedir. Bu durumda, vakfı kuran kişi gerçekte, vakfının tüm giderlerini, mülk edindiği kamu arazisi geliri yoluyla devlet kaynaklarından karşılamış olmaktadır.

Devlet hizmetinde olan kişilerin, görevleri karşılığında gelirlerinden yararlandıkları miri toprakları *"temlikname"* ile *"malikane"* edinip, daha sonra mülkleri imiş gibi vakıf kurumlarına bağlamaları ve bu nedenle bu gelirlerin artık hazineye dönememesi, hazine kaynaklarını olumsuz etkilemiş, buna karşın birçok sosyal ve ekonomik nitelikli hizmet de vakıf kurumu aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Bu konuda Cezar (1985: 349), şu görüşleri ileri sürmektedir:

"...bireyler, kendilerine temlik edilmiş olan araziyi vakfı yaşatacak kaynaklar arasına sokabilirdi. Kişiye temlik edilen, onun tarafından da vakfa bağlanan arazi nedeniyle, devlete ait gelir kaynaklarının bir bölümü vakıflara giderken, vakıflar da devletin yapması gereken görevlerin bir bölümünü üstlenmiş duruma girerdi."

VAKIFLARIN DENETLENMESİ

Vakıf kurumu yüzyıllar boyu çeşitli mekanizmalarla denetlenmiştir. Ancak, bu denetimin, vakıf yapıların inşa edilmesi ya da onarımı ile doğrudan ilgili olduğu söylenemez. Denetlemeden sorumlu örgüt olan *"Evkaf-ı Hümayun Müfettişliği"* ile ilgili ilk belge 1607 tarihlidir. Bu kurum vakıflarla ilgili her türlü davaya bakmakla yükümlüdür. Ayrıca, vakfiyeleri tescil etmekte, yıllık vakıf muhasebe bilançolarını düzenlemekte, vakıf yapıların onarımı için keşif yaptırıp bunların sicillere geçmesini sağlamaktadır (Sahillioğlu, 1973: 136-160). Mustafa Nuri Paşa (1979: 285), vakfın müfettişlerinin vakıf hesapların incelenmesi, vakıf koşullarının yerine getirilmesi, mütevellilerin görevlerini yapmaları için uyarılmaları konusunda etkinlik gösterdiklerini belirtir. Vakfın bu kurumsal ve İmparatorluk ölçeğinde denetiminin yanısıra, kendi iç denetimi de bulunmaktadır. Bu denetim yerel ölçekte olup, genellikle kadılar ve vakıf nazırları tarafından yapılır (Yediyıldız, 1981-1982: 181-182).

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğunun 15. yüzyıldan başlayan kurumsallaşma ve bunun sonucu olarak bir dünya devleti olma sürecinde, özellikle kamuya hizmet veren yapıların oluşması ve devamlılıklarının sağlanmasında "Vakıf" kurumu en önemli güç olmuştur. Vakıf kurumunun en etkin yönü, yaşaması için gerekli kaynakları kendinin oluşturması, böylece devlet hazinesinden katkı ve destek almadan özkaynaklarıyla yaşayabilmesidir. Bu oluşum içerisinde, vakfın yapımına neden olan ana yapı ya da yapılar (cami, han, hamam, medrese vb.), çeşitli nitelikteki ikincil yapılardan (ev, imalathane, dükkan vb.) sağlanan gelirlerle onarılmaktadır. Bu ikincil yapıların sürekli gelir getirebilmeleri ve böylece özkaynağın gücünü yitirmemesi için yapısal ve işlevsel niteliklerini korumaları gerekmektedir. Bu nedenle, bu yapılar da kendi gelirleriyle onarılmakta ve vakfın kaynağı olma özelliklerini korumaktadırlar. Oluşturulan bu "döner sermaye" sistemi sayesinde vakıf yapılar ile onların gelir kaynağı olan diğer yapılar başka hiç bir kaynak aranmaksızın yaşamlarını sürdürebilmektedir. Hemen tüm vakfiyelerde, gelirlerin her şeyden önce onarıma harcanacağının önkoşul olarak yer alması da sistemin çok doğru seçildiğinin en iyi göstergesidir.

---

1 "Menafii insanlara ait olur veçhile bir aynı, *Allah'ın mülkünde olmak üzere temlik ve temellüken habs ve men etmektir"*, Berki, 54; *Vakıf, bir malın ammenin menfaatine daimi bir şekilde tahsisidir"*, Ş. Berki, 1969, 1.

2 Bu konuda yapılmış ve 1.000'den fazla yapıyı kapsayan bir araştırmaya göre, Anadolu'da 1308 yılına değin gerçekleştirilmiş Türk-İslam yapılarını yaptıranlar arasında saray çevresindeki üst düzey yöneticiler ilk sırayı almakta, onları Sultanlar ve aileleri izlemektedir. Ulema 3. sıradadır. En fazla yapı yaptıran ilk 8 kişinin 3 tanesi Sultan, 5 tanesi üst düzey yöneticidir (Bayburtluoğlu-Madran, 1981: 947-948).

3 Bu konuda kapsamlı bir çalışma Ömür Bakırer tarafından yapılmıştır: "Vakfiyelerde, binaların tamiratı ile ilgili şartlar ve bunlara uyulması" *Vakıflar Dergisi*, S. X, s. 113-126.

4 *"...asıl vakfın tamir ve termimlerinin şer'i kavim ve sırat-ı müstakim mucibince umum işler üzerine takdim kılınmasını şart eyledi.."* (Eyyub Vakfiyesi 1480); *"...vakfın gelirleri, her şeyden önce, imaretin bakım ve tamirine sarfedilir.."* (Sinan Paşa Vakfiyesi, 1520).

5 *"...hasıl olan icaratdan akarat-ı mezburenin tamir ve tecdide muhtaç olan mevazii bamarifet-i nazır mütevellisi yedile..tamir ve tecdid olunduktan sonra.."* (Karamanoğlu Mustafa Ağa Vakfiyesi 1751).

6 Süleyman Paşa Vakfiyesi, 1493; Bayezid II Vakfiyesi, 1505; Hasan Paşa Vakfiyesi, 1704.

7 Turhan Bey Vakfiyesi, XV. yüzyıl; Sinan Paşa Vakfiyesi, 1520; Hasan Paşa

	Nitelik	Sayı
	Menzil Saray	2064 8
Konut	Yalı Oda. Hane	19 416
Kamu Yapıları	Defterhane Gümrük Binası	1 4
Ticari Yapılar	Han Samanhane Dükkan Anbar Ahır	53 6 1453 135 11
Sanayi Yapıları *(Yediyıldız, 1984: 40)*	Hamam Değirmen Imalathane	25 95 300

Vakfiyesi, 1704.

8 Çapanoğlu Vakfiyesi, 1780; Raşit Efendi Vakfiyesi, 1797.

9 XVIII. yüzyılda, hem gelir getirerek onarıma katkıda bulunan, hem de bu gelirlerle onarılan birçok yapı bulunmaktadır. Bu husus, onarıma devlet gelirlerine yük olmadan katkıda bulunma sistemini bir kez daha doğrulamaktadır.

10 *"...camiler dahi mürur-u eyyam ile harabe müşrif olup ve tamiratı cümle akdem ve elzem ve ehem olmakla... tamir ve termim edip ve badettamir ehli mürtezikanın vazifeleri şerile nısıf rukbe olmak üzere eda ediip edayı deyn olduktan sonra tamamiyle eda ediip..."* (Erdoğan, 1968: Belge 85).

11 *"...cami-i şerif mürur-u eyyam ile harabe müşrif olup... Şeyhülislamdan verilen fetvayı şerif mucibince vakfı mezburun hilcümle murtezikası rukbe olunup... cami-i şerif tamir ve termim olunmak üzere cümle murtezika razı olup ancak ... Abdurrahman Efendi rukbeye dahi razı olmayup zikrolunan cam-i şerifin adem-i tamirine kimesne mani olmamak üzre..."* (Erdoğan, 1968: Belge 92).

12 *"...tamirine vakfın müsaadesi olmamakla müceddeden tamir ve akçesi Haremeyn malından verilmek üzere Hatt-ı Hümayun sadr olmakla..."* (Erdoğan, 1968: Belge: 19).

13 *"...bundan akdem tamire muhtaç mahalleri keşif ve ilam olunmak üzere sadır olan emr-i şerifim mucibince...akçasın bu tarafa geldikte almak üzre zikrolunan cami-i şerifin tamiri iktiza eden mahallerini...tamir ettirmek bahında..."* (Erdoğan, 1968: Belge 87).

14 Osmanlı toprak hukukuna göre, miri arazi mülkiyeti devlete, tasarruf hakkı ise devlete hizmet veren kişiye devredilmiş arazidir. Buna karşın haraç ve öşür araziler, hukusal olarak mülk statüsündedir. Miri arazi için kişilere verilen hak genellikle vergilerin toplanması ve gerekli yerlere harcanması konusundadır.

15 Miri toprakların özel mülkiyete geçirilmesinde bir diğer yöntem "ihya"dır. Peygamberin "kim ölü bir toprağı ihya ederse onundur" prensibinden hareket eden Osmanlılar, bitki ekerek, bına yaparak vb. yöntemlerle herhangi bir toprağı canlandıranın, o toprağa sahip olmasını benimsemişlerdir (Yediyıldız, 1984: 18).

KAYNAKLAR

AKDAĞ, M., (1975), *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*, İstanbul.

ATEŞ, İ., (1982), "Hayri ve Sosyal Hizmetler Açısından Vakıflar", *Vakıflar Dergisi XV*, s. 55-58.

BAKIRER, Ö., (1973), "Vakfiyelerde Binaların Tamiratı ile İlgili Şartlar ve Bunlara Uyulması", *Vakıflar Dergisi X*, s. 113-126.

BARKAN, Ö. L., (1979), "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Belgeler, Türk Tarih Belgeleri Dergisi*, IX, S. 13, s. 1-380.

BERKİ, A.H., (1962), "Hukuki ve İçtimai Bakımdan Vakıf", *Vakıflar Dergisi* V, s. 9-14.

BERKİ, Ş., (1969), "Vakfın Mahiyeti", *Vakıflar Dergisi VIII*, s. 1-8.

CEZAR, M., (1985), *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, İstanbul.

ERDOĞAN, M., (1968), "Osmanlı Devrinde, Anadolu Camilerinde Restorasyon Faaliyetleri", *Vakıflar Dergisi VII*, s. 164-187.

FATİH MEHMET II VAKFİYELERİ, (1938), Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Türk Vakfiyeleri, no: 1, Ankara.

HALAÇOĞLU, Y., (1995), *XIV.-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi, Ankara,

HANNA, N., *Construction Work in Ottoman Cairo (1517-1798)*, Le Caire 1984, Supplement Aux Annales Islamologiques.

İ. A. Ömer Hilmi Efendi, *İthaf-ül Ahlaf Fi Ahkam-il Evkaf*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, Anakara 1977.

İNALCIK, H., (1970), "The Policy of Mehmet II Toward the Greek Population of İstanbul and the Byzantine Buildings of the City", *Dumbarton Oaks Papers 23*, s. 213-249.

KÖPRÜLÜ, F., (1942), " Vakıf Müessesesinin Hukuki Mahiyeti ve Tarihi Tekamülü", *Vakıflar Dergisi II*, s. 1-36.

KUNTER, H. B., (1938), "Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri Üzerine Mücmel Bir Etüd", *Vakıflar Dergisi I*, s.103-130.

MADRAN, E., (1996), *The Organisation of the Field of Restoration in the Ottoman Empire:16th-18th Centuries*, The Middle East Technical University, The Grdaduate School of Applied Sciences, Ankara 1996 (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

MUSTAFA NURİ PAŞA, (1979), *Netayic-ül Vukuat, Kurumları ve Örgütleriyle Osmanlı Tarihi* (Yay.: Prof. Dr. Neşet Çağatay, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.

ONGAN, H., (1974), *Ankara'nın İki Numaralı Şeriye Sicili*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.

ÖZTÜRK, N., (1983), *Menşei ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara.

SAHİLLİOĞLU, H., (1973), "Ramazanoğullarından Davud Bey Oğlu Mahmud Bey Vakfiyesiyle Fağfur Paşa Oğlu Ali Bey Paşa Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi X*, s. 136-160.

YEDİYILDIZ, B., (1982), "Vakıf Müessesesinin XVIII. Asır Türk Toplumundaki Rolü", *Vakıflar Dergisi XIV*, s. 1-28.

YEDİYILDIZ, B., (1984), "XVIII. Asır Türk Vakıflarının İktisadi Boyutu", *Vakıflar Dergisi XVIII*, s. 5-42.

GEÇ DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ

BATILILAŞMA DÖNEMİ ANADOLU TÜRK MİMARİSİNE BİR BAKIŞ
247
XVIII. YÜZYILDA TÜRK BAROKU CAMİLER
265
III. SELİM - IV. MUSTAFA VE II. MAHMUD DÖNEMİ (1789-1839) OSMANLI MİMARİSİ HAKKINDA
276
XX. YÜZYIL BAŞLARINDA GÖRÜLEN OSMANLI MİMARİSİ
287

BATILILAŞMA DÖNEMİ ANADOLU TÜRK MİMARİSİNE BİR BAKIŞ

PROF. DR. RÜÇHAN ARIK
ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

Modern Türk toplumunun biçimlenişi, acıların ve ulaştığı merhaleler yanı sıra, kaybettiği ve kazandığı değerler bakımından da gerçekten ilgi çekici tarihi bir gelişmedir. Bu gelişmenin Sanat Tarihindeki yankıları da büyük bir önem taşımaktadır.

Bütün bu gelişmelerin Türk Sanatındaki yankıları üzerine yakın zamana kadar pek az durulmuştu. Bu konuda malzeme ve kaynak az sanılarak gerekli incelemeler, Batı etkilerinin Türk Sanatını yozlaştırdığı; Lale Devrinden itibaren yaratıcı gücünü yitiren Türk Sanatının artık üstünde uğraşmaya değecek bir döneme girdiği görüşü vardı.

Bu dönemdeki başlıca araştırma ve incelemeler Başkent İstanbul'daki gelişmeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan Doğan Kuban'ın "Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme", İst. 1954"; Abdullah Kuran'ın, "Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs: Küçük Efendi Manzumesi", Belleten, sayı 27/107, 1963 adlı makalesi; Mustafa Cezar'ın "Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İst.1971"; Godfrey Goodwin'in "a History of Ottoman Architecture, London 1971" adlı kitapları ile Ayda Arel'in "Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci" adlı kitabı bu dönem İstanbul'daki mimari gelişmeleri ortaya koyan ilk ve öncü çalışmalardır.

Anadolu'daki Batılılaşma Dönemi mimari gelişmeleri ise yine Doğan Kuban'ın "Batı Anadolu gezisi, İst. 1962"; M. Rudolf Riefstahl'ın "Turkish Architecture in Southwestern Anatolia, Cambridge 1931" ve G. Goodwin'in yukarıda belirttiğimiz kitabı ayrıntılı olmasa da öncü sayılabilecek tanıtıcı çalışmalardır. Bu alanda ilk bilimsel ve ayrıntılı çalışma Rüçhan Arık'ın "Bazı örnekleriyle Barok Denen Camiler (Basılmamış Doç. tezi) Ankara 1972'dir. Ayrıca R. Arık'ın "Anadolu'da 18.-19. yüzyıl Türk Sanatı gelişmeleri" konusundaki özgün araştırması, yayınlarda Metin Sözen'e atfedilen "Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan" adlı kitabın 295-335. sayfalarında yer almaktadır. Bunun çeşitli uzmanların çalışmalarını bir araya getiren bir yayın olacağı ve her bölümün, kitap metninde ismen belirteceği yazarlardan biri ve kitabın organizatörü olan Metin Sözen tarafından ifade edilmiş, ancak isimler Sözen'in yazdığı Önsöz'de kısaca anılmış, yazarların çalışmaları esas bilimsel metin içinde eriyip gitmiş ve kitap Metin Sözen'e atfedilen ve yayın listelerinde onun adıyla anılan bir duruma gelmiştir.

Yine R. Arık'ın "Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi örneklerinden Üç Ahşap Cami, Ank. 1973" adlı yayını da bu alandaki özgün çalışmalardan biridir. Daha sonra bu dönem üzerinde yapılan çalışmalar artmış yeni yayınlar giderek artmaya başlamıştır.

Cihan devleti ihtişamı ile yüzyıllarca egemen olan, vatandaşları da bu dünyaya bu gözle bakmaya alışmış ve bu alışkanlığa uygun biçimde yaşamış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyıl sonları ile 18. yüzyıl başlarından itibaren Batı karşısında geri düşmeye başlaması, yaşadığı acı tecrübeler, yenik düşenin galip gelene duyduğu merak ile, Batıya yönelen bir ilgi yaratmış, bundan sonra da yeniden üstünleşmek ve ıslahat çabalarında Batıyı örnek tutan hareketler birbirini kovalamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, Lale Devrine yani 18. yüzyıla kadar her alanda mükemmelliğe erişmiş bir gelişme

göstermişti. Birçok siyaset, bilim ve sanat devleri gibi, konumuz olan mimarlık alanında da bağrından bir Sinan çıkarmıştı. Onun eserleri Türk Mimarlık gelişmesine son noktayı koyan birer zirve idi.

Yalnız burada şunu hemen hatırlatmak gerekir ki, çok önceleri, Selçuklu Çağı Anadolu Türk Sanatında, oldukça sert bir üsluptan sonra Divriği Ulu Camisinin öncülük ettiği sıcak, hareketli, hatta mübalağalı bir üslup ortaya çıkmış, aynı şekilde, Sinan'da zirveye varan Klasik Türk Mimarisi de disiplinli ve ağır başlı üslubunu yumuşatıp "neşelendirmeğe" başladığı Sultan Ahmet Camisi gibi örneklere kendiliğinden yönelmişti. Bu demektir ki, bütün sanat gelişmelerinde olduğu gibi Türk Sanatında da Klasik dönemden sonra "Maniyerist" diyebileceğimiz bir dönemin belirtileri ortaya çıkmıştı. Demek ki bunun ardından kendi doğal gelişmesinin sonucu olan bir "Türk Barok'u" beklenebilirdi. Ne var ki, Lale Devrinden yani 18. yüzyılın başlarından itibaren Batıyı örnek tutan "Yenileşme" ve "İlerleme" hareketiyle burada kendine yeni Pazarlar, yeni egemenlik alanları açmak isteyen batı dünyasının ticari, askeri, diplomatik ve kültürel alanlarda ülkemize yönelen akışı, işte tam bu döneme rastlamıştır:

Bilindiği gibi batıya yöneliş aslında 15. yüzyıldan itibaren başlamıştır: Bu daha çok o devirde savaş sanatlarında; gemicilik, deniz savaş teknikleri, harita v.s. gibi alanlarda dikkati çekiyordu.

İlk bilinçli atılım, yani batı Avrupa uygarlığından seçilmiş bazı unsurların taklidine ve benimsenmesine doğru ilk adım 17. yüzyıl sonu, 18. yüzyıl başlarına rastlar. Bu tarihlerde imzalanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları Osmanlı İmparatorluğunun, Avusturya ve müttefikleri karşısında ilk utandırıcı yenilgisinin resmen ifadesi ve tanınması olmuştur. Bundan sonra Osmanlı yenilmez adam değil, Batı karşısında başı eğik, onun yaşayışına ve kültürüne merakla bakan adam oldu. Bu merakla Avrupa'ya gidiş gelişler başladı. Devrin veziri Damat İbrahim Paşa 1719 da Viyana'ya bir elçilik heyeti,1721'de de Paris'e Yirmisekiz Çelebi Mehmet Sait Efendi'yi elçi olarak yolladı.1721'de Paris'te Türk Elçiliğinin başlattığı moda, İstanbul'da daha küçük ölçüde bir Frenk tarz ve modasıyla karşılık buldu.

Bu durumda, 18. yüzyıldan itibaren üstün Avrupa'nın öğretmen, sanatçı, danışman, yol gösterici ve arabulucu diplomatlar gibi elemanlardan oluşan nüfuz ordusu Türkiye'ye akmış; arkasından gittikçe artan miktarlarda, Avrupa tüccar kolonileri, Avrupa malları akımı başlamış ve tüm bunlar Osmanlı dünyasını adeta egemenliği altına almıştı.

Böylelikle, giyim eşyasından mobilyaya, parfüm ve tütün takımlarından mutfak ve süs eşyasına, mimari dekorasyondan bahçe ve ev biçimlerine kadar birçok alanda Avrupa malı ve etkisi yalnız İstanbul'a değil, tüm ülkeye yayılmıştı. Bunlar gitgide yerli imalat ve zevki piyasadan kovarak onların yerini tutmaya başlamıştı.

Yapılan reformlara rağmen, batı karşısında yenik, ezik düşme Osmanlı İmparatorluğunu adamakıllı sarsmış; devlet otoritesi İstanbul'da zayıflamış; bu durum eyaletlere de etki etmişti. Kötü vezirler, mütegallibe durumunda bulunan kişiler, durumdan faydalanarak mevcut düzeni kendi çıkarlarını sağlayacak şekilde bozmaktan çekinmiyorlardı. Bu gibi hareketlerin sonucunda bir takım Âyanlar (Derebeyler) türedi. Zaman zaman Başkent ile ayanlar arasında anlaşmazlıklar baş gösterir ve çoğu kere bu anlaşmazlıklar iç savaşı andıran bir şekilde gelişirdi. Başkent ve eyaletlerde düzenin bu şekilde sık sık bozulması İmparatorluğun endüstri, ticaret ve iktisat alanında ilerlemesine engel oluyordu.

Bu ayanlar, Osmanlı toplum yapısında Batı'ya kıyasla yok sayılabilecek bölgesel otorite "Kont, Lord" ve benzerlerinin karşılığı sayılabilecek bir rol oynamıştır. Kendi merkezlerine, hatta hükümlerinin geçtiği yerleri, sahip olduğu güçle orantılı olarak imar da etmişlerdir. Bir hanedan özentisi ile giriştikleri bu eylem, çağın modasına uymakta Başkentten daha iştahlı bir tutum sergiler. Bu yolla sanata etkileri taşranın en uzak köşelerine kadar yayılır.

Batı etkisinin başlangıcının en önemli ve ilk örneği olan İstanbul'da Nuruosmaniye Camisinin inşasına 1748'de I. Mahmud zamanında başlanmış 1755'de bitirilmiştir Bu yapının harim kısmının planı Osmanlı Sanatının geleneksel özelliğini taşır. Kübik kütlenin üstü kubbe ile örtülüdür.

Avlusunun oval biçimlenişi Klasik formdan ayrılıp batının etkisini açıkça ortaya koyar. Dış mimarisinde

cephelerdeki hareket, zengin profiller, kornişler, kapı nişlerindeki soyut motifler, "c" , "s" kıvrımları ile Nuruosmaniye Cami bu dönemin karakteristik örneği olarak karşımıza çıkar.

Cami, kütüphane ve çeşmeden oluşan Küçük Efendi Külliyesinin 19. yüzyıl başında inşa edilen çeşmesinin kitabesinden anlaşılmaktadır Cami plan bakımından tamamiyle batı Barok'unun özelliklerini taşımaktadır. Ve bu devir Türk Sanatı için tek örnektir. F. Borromini'nin S.Carlo alle Quattro Fontane (1633), G. Bernini'n S. Andreu-al-Quirinale (1678) Kiliselerindeki oval formunu klasik kalıplardan kurtularak batılı anlamda Barok özelliği taşıyan Küçük Efendi Camisinde de görürüz.

İşte Geç Devir Türk Sanatının bu iki örneği Nuruosmaniye Camisinin oval planlı avlusu, Küçük Efendi Camisi oval planı ile Klasik çağı aşan, onun ilkelerine meydan okuyan çıkışlar olarak ele alınabilir. Bunların dışında batı etkili Türk Mimarisi özellikle kuruluş bakımından Klasik Osmanlı disiplininden kurtulamamıştır.

Batılı üsluplar çerçevesine giren Anadolu camileri, çeşitli planlar üzerine, çeşitli malzeme ve tekniklerle inşa edilmişlerdir. Bunlar ya doğrudan doğruya, Avrupa etkilerinin Türk mimarisine girdiği 18. y.y. dan sonraki dönemde yapılmışlar; ya da daha önceki bir eserin yeni modalara uygun bir "kılıkta" değiştirilmesi şeklinde ortaya çıkmışlardır.

Bu dönemdeki camilerin plan ve kuruluş özellikleri yapılış tarihiyle bağlantılı değildir; yani kronolojik bir gelişme göstermez. Bu eserlerin plan tipleri, kuruluş biçimleri hep Beylikler ve Klasik Çağlar Türk mimarisinde yerleşmiş kurallar içindedir. İstanbul'un çağdaş camileri için de aynı şey söylenebilir.

18. y.y. ve sonrasının Anadolu camilerinin büyük çoğunluğu, tek büyük kubbeyle örtülmüş kübik mekanlı tiptedir. Merkezi kubbeli plan tipinden pek az örnek sayılabilir. Bu arada bir dereceye kadar yeni sayılacak, ya da bu geç devirlerin yaygın bir modası denebilecek tarzda camiler vardır : Dört köşe planlı yapıda harim üç yandan "U" şemasında, iki katlı galerilerle kuşatılmış; düz ahşap tavan veya bağdadi kubbeyle örtülmüştür.

Anlaşılıyor ki, Avrupa özentisindeki akımlar, Anadolu camilerine plan tip ve kuruluş biçimi bakımından yeni yaratışlar getirmemiştir. İstanbul camilerinde de durum ana çizgileriyle böyledir. İstanbul'da nasıl Nuru Osmaniye Camii'nin avlusu ve Küçük Efendi Camiinin bütün planı Avrupa Barokuna uyan istisnai birer örnek ise, Anadoluda Konya'daki (bugün özelliklerinin çoğu kaybolmuş) Kapı Cami'de oval kubbesiyle ender örneklerden biridir.

Bu alanda Anadolu camileri, plan ve kuruluş esası değişmeden yapılan bazı yan çeşitlemeler, kütlenin görünüşünde (çoğu İstanbul örneklerini andıran) yükseliş etkisi, batılı yuvarlak ve dekoratif kemer formlarının benimsenişi, büyük kubbenin çevresindeki ağırlık kulelerine bazan yeni biçimler verilişi gibi detay sayılabilecek yenilikler gösterir.

Ayrıca yalnız bezemeleri söz konusu çağ ve üslupta biçimlenmiş; asıl yapı klasik karakteriyle olduğu gibi kalmış bir çok örnek de bulunmaktadır.

Bu durumda ele aldığımız eserlerin söz konusu batı modalarına uyması, yüzeyde kalmakta; mimarinin makyajını ilgilendirmekte; yani dekoratif alana girmektedir.

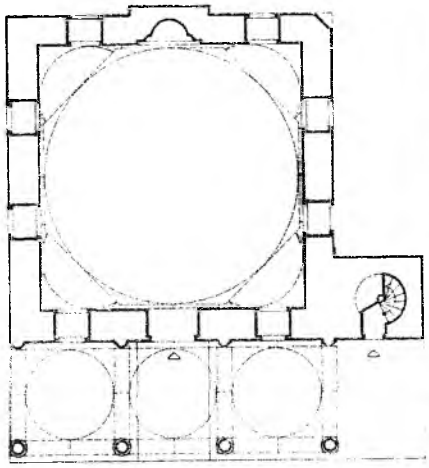
Böyle olunca, eski bir caminin yenileme yoluyla mı "Barok" denen modaya uyduğu; yoksa doğrudan doğruya bu geç dönemde ve yeni üsluplar gözetilerek mi yapıldığı önemsiz kalmaktadır.

Ele aldığımız sürede Anadolu'daki mimari süslemeyi incelemek bir bakıma kolay bir bakıma da karışık bir meseledir. Stil özellikleri ile zaman ilişkisi kıttır. Gerçekten de söz konusu dekorasyon şekil ve metod bakımından "ithal" edilmiştir denilebilir. Üstelik bunlar, batıda ortaya çıkıp çeşitli dönemler geçirdikten sonra Türk sanatına girmeğe başlamıştır. Bu yüzden zaman dilimlerine göre bir üslup farkları gelişmesi göstermezler. Bunun yerine sanki bir süsleme "pazarında" bulunan motif, kompozisyon ve tekniklerden derlenmiş ve böylece çeşitlilik kazanmış görünen bir süsleme bolluğu vardır. İmparatorluk merkezinde özellikle yüksek aristokrasinin yatırımlarıyla yürüyen imar faaliyetinde, yine karma şekiller görülebilmekle beraber, Klasik Türk üslubundan batılı biçimlere giriş, bir dereceye kadar tarihi sırayla izlenebilmektedir. Bugünkü görünüşüyle Anadolu camilerinin süslemesinde ise her şey birden bire olmuş gibidir.

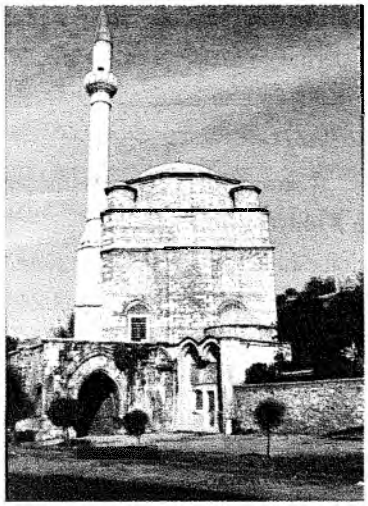
Anadolu camilerinin dış yüzlerinde Barok ve sonraki üslupların özelliği pek az göze çarpar ve genellikle sadelik hakimdir.

Bu eserlerin büyük çoğunluğunda iç mekan, dış yüzlerden çok daha zengin süslenmiş olup bazan dış görünüşüyle çelişkili bir sürpriz ortaya koyarlar.

İç süslemenin yoğunlaştığı yerler genellikle mihrap, pencereler, kuruluşun ana çatkısını oluşturan büyük kemerlerin üst kısımları, tromp, pandantif, kasnak gibi kubbeye geçiş unsurları ile kubbenin kendisi, mimber, kürsü ve mahfil kısımlarıdır.



Plân 1: Aydın, Cihanoğlu Camii



Resim 1: Aydın, Cihanoğlu Camii

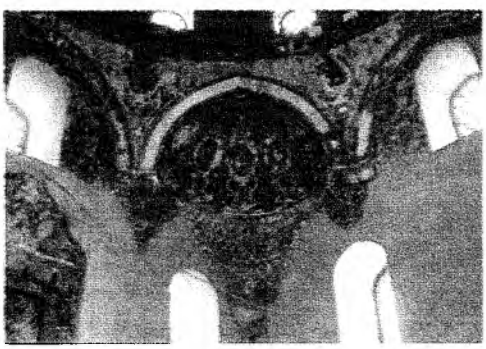
Bundan başka bu dönemde ilk kez yapılan camiler gibi, yenilenenlerin çoğunda da kemerler başta olmak üzere, ana kuruluş unsurları, Barok ve benzeri üsluplara yakışır şekilde yuvarlak kavisli ve bol profilli duruma getirilerek iç mekanın dekoratif düzeninde önemli rol oynamışlardır.

Geç devir Anadolu camilerinin çoğu, tek kubbeli kübik bir mekan, önünde üç bölmeli son cemaat yeri, geçiş sisteminde yarım kubbe gibi köşe tromplarının ve aralarında sağır kemerlerin kullanılması gibi standart bir şemaya sahiptir.

Bu şemanın en güzel örneklerinden biri 1756 da, yani İstanbul'daki Nuru Osmaniye Camii'inden hemen bir yıl sonra yaptırılan Aydın'daki Cihanoğlu Camii'dir. (Resim:1; Plân: 1). Bu yapıyı, Aydın ve civarında hüküm süren Cihanoğullarından Abdülaziz Efendi yaptırmıştır. Bu devrin yalnız Anadolu'daki değil İstanbul'daki camileri arasında da batı Barok iç süslemesinin en güzel örneklerinden birini veren Aydın Cihanoğlu Camiidir. Gerçekten de Nuru Osmaniyedeki, yeni modaya uysa bile Sinan devrindeki ağır başlılıkla uygulanmış süsleme ve Klasik dönem alışkanlıklarına bağlı havaya karşı, Aydın Cihanoğlu Camisi, içerde özellikle tromplarında ve kubbesinde batıdan alınan "C", "S" kıvrımları, alçıya işlenmiş meyva kaseleri, girlantlar, kartuşlar ile batı Barok anlayışını çoşkulukla veren bir örnektir (Resim: 2).

Bu caminin mihrabı tipik Barok motifleri de olmakla beraber, ince uzun fakat dolgun alçı kütlesi, mukarnaslı kavsarası, ile (yerli havanın batılı özellikler yanında ayrıca göze battığı) eklektik bir geçiş dönemi örneği sayılır (Resim: 3).

İlerde aynı türden diğer yapılarla birlikte sözü edileceği üzere, Aydın Cihanoğlu Camiinin çevresinde bir külliye meydana getiren diğer binaları da vardır. Bunlar "L" planlı ve bugün bütün özellikleri yok edilerek yenilenmiş bir medrese, ilgi çekici bir sebildir.



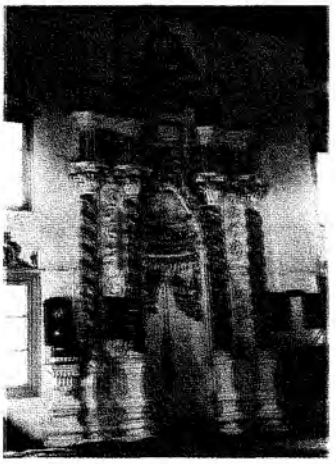
Resim 2: Aydın, Cihanoğlu Camii kubbeye geçişi sağlayan tromp

Resim 3: Aydın, Cihanoğlu Camii mihrap

Aydın'a yakın yörelerde Cihanoğullarının Koçarlı ve Cincin köylerinde de birer camileri bulunur. Koçarlı'daki yapı elden geçmiş; mihrabı ile daha son-

ra ele alacağımız şadırvanı en ilgi çekici unsurlar olarak kalmıştır.

Cincin köyündeki Cihanoğlu Camisi ise daha sonra göreceğimiz Soma'daki Hızır Bey Camii ile aynı kategoride olup bir kısım özelliklerini koruyabilmiştir. Bunlar arasında bir takım duvar resimleri, özellikle mihrabı başta gelir. (Resim: 4) Turin'deki Guarini'nin 1679 tarihli eseri San Lorenzo altarına çok benzeyen burmalı sütunlarıyla tipik bir Barok eserdir ve yabancı bir sanatçı elinden çıkması çok akla yakın gelir.



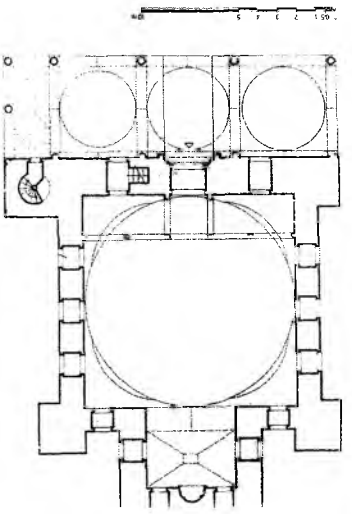
Resim 4: Cincin Köyündeki Cihanoğlu Camii mihrabı

Tek kubbeli tipin bir başka önemli örneği de Gülşehir'de Karavezir Camiidir. Kitabesine göre 1779 tarihinde Karavezir Silahdar Seyyid Mehmed Paşa tarafından yaptırılan eserin dış görünüş ve kütle biçimlenişinde en önemli özelliği mihrap tarafındaki apsis gibi dört köşe çıkıntıdır (Plân: 2). Bu apsis gibi çıkıntılı kısım konumuz olan dönemde Kütahya'da Hisar Camii ile Uşak'ta Çakaloz Camiinin mihrap tarafında da görülür ve Sinan'ın eserlerinden beri başkent camilerinde de sık rastlanan bir özelliktir. Orada genellikle yarım kubbeyle örtülen bu kısımlar gittikçe yaygınlaşmış, giderek Nuru Osmaniye'de poligonal bir biçim kazanmıştır. Sözü edilen taşra örnekleri ise tonoz örtüleri dolayısıyla, içte de dıştaki kadar kübik ve katı bir etki bırakırlar.

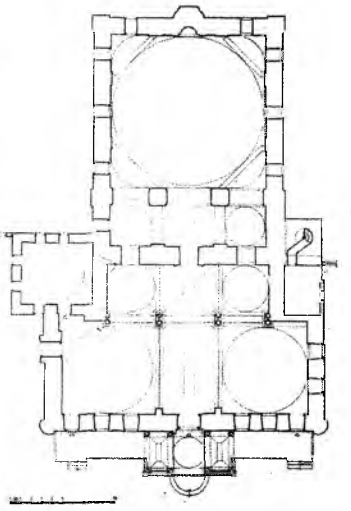
Karavezir Camiinin içinde bu eyvan - apsis görünüşlü kısım en göz alıcı yerdir. Zengin mermer işçiliğinin en güzel örneklerinden olan yuvarlak kemerli mihrap nişi, "C" kıvrımları, istiridye kabuğu motifleriyle bezenmiştir. Kavsara da içi ve dış bükey profilleriyle istiridyeye benzer bir form gösterir. "C", "S" kıvrımlarıyla taçlanan mihrabın etrafı renkli kalem işi gül ve yaprak demetlerinden bir çelenkle çevrilidir.

Bu eyvan gibi kısmın harime açılan cephesinde, yuvarlak kemerin özengi hattı altında sarmaşık güllerin dolandığı birer sütun motifi güzel renk tonları ve gölge - ışık oyunlarıyla işlenerek Barok üsluba yakışan illüzyonist bir etki yaratmaktadır.

Ön mekanların zengin biçimlenişiyle bu tipin bir varyasyonu sayılabilecek eserler de vardır. Yozgat'taki Çapanoğlu Camii bu konuda seçkin bir örnektir (Plan 3). Burada harimin önünde ardarda sıralanan zengin programlı hazırlık mekanları, iki yapı aşamasında ortaya çıkmıştır. O sıralarda bütün Orta Anadolu'ya hakim görünen Çapanoğlu sülalesinden Mustafa Bey, 1777-1779 yıllarında ilk olarak, şimdiki tek kubbeli Harim ve önünde iki sıra halinde düzenlenmiş üçer bölmeli kısım, iki katlı bir galeri durumundadır. Üst kat fevkani mahfil, alt kat iç arteks gibi harime giriş kısmıdır. Bunun önünde aynı düzende üç bölmeli bir revak, asıl son cemaat yeri idi. Bunu klasik bir şema ile türbe ve minare ile iki yandan kanatlandırmaktadır. İznik Yeşil Camii planının gelişmiş bir şekli olan bu tip, Klasik Osmanlı eserlerinde özellikle İstanbul'dakilerde daha organik biçimlerde düzenleniyordu.



Plân 2: Gülşehir, Karavezir Camii



Plân 3: Yozgat, Çapanoğlu Camii

Yozgat Çapanoğlu Camiinde 1794'te bu kısmın da önüne Çapanoğlu Süleyman Bey geniş bir mekan daha yaptırmıştır. Bu ek, enine doğrultuda, türbe ve minare de birlikte olmak üzere asli yapının bütün ön cep-

helerini kaplamıştır. Yine üç bölmeli bir ön mekandır. Bölmeleri çok daha büyük ölçüde tutulduğundan, ikinci bir harim gibidir. Asli son cemaat yeri ile arasında çifte sütunlar sırası bulunmakta; tümü büyük bir salon gibi görünmektedir. Dışarda bu kısmın da önüne, daha geç bir zamanda elden geçirilen küçük giriş revakı yapılmıştır.

Çapanoğlu Camiinin bu ard arda sıralanan zengin ön mekanlar grubu çok değişik bir örnek olmakla beraber, harimin önünde böyle katı çizgilerle birbirinden ayrılan iç narteks - dış narteks gibi bölmeler bu dönemde epey uygulanmıştır. İzmir Kemeraltı ve Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Camileri, kübik ana yapı önünde ek gibi görünen iki katlı kuruluşlar, bu yaygınlığın taşradaki anıtsal örneklerindendir. Taşrada daha da yaygın olan şekil, yalın kat kübik bir hacim önünde, duvarla ayrılmış bir son cemaat yeri ve içerde asli de olsa ana kuruluşta rol oynamayan, ek bir balkon görünümünde mahfilden ibarettir.

Çapanoğlu Camiinin bol pencereleri, yüksek kubbesi ile ferah bir mekan olan hariminde, pencere üstlerinde "C" ve "S" kıvrımlı soyut yapraklar kartuşlar göze çarpmaktadır (Resim: 5). Yakın bir zamana kadar, bu devrin özelliklerini yansıtan motiflerle zengin bir süslemesi var iken son onarımlarla çoğunun kaybolduğu veya karakter değiştirdiği bilinmektedir.

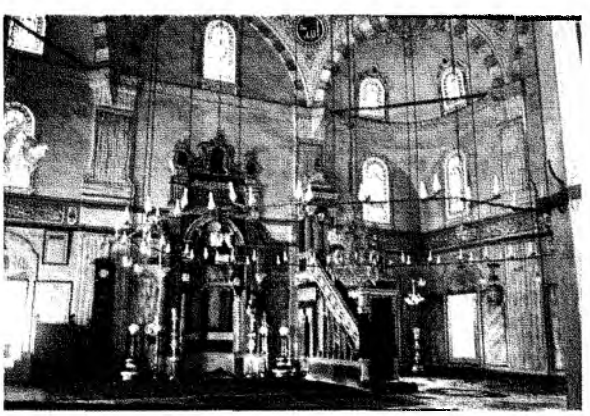
Ana mekanda devrinin en parlak temsilcileri olarak mihrap ve mimberi görüyoruz. Kahverengi ve sarımsı, beyaz, yeşil mermerlerle örülen her iki kuruluşta da "C", "S" kıvrımları istiridye motifleri yuvarlak kabara ve aynalıklar ile çeşitli akantus yaprakları yukarda daha da yoğunlaşarak Barok stil için tipik olan çok kademeli bir taç meydana getirmektedir.

İç nartek gibi harime giriş kısmında parlak sarımsı - açık kahverengi mermerlerden yapılmış çifte sütunlar bulunmaktadır. Geç devrin İstanbul örneklerinde de görülen İyon tarzından esinlenen başlıkları olan bu sütunlar, bu ek mekana bir cami girişinden çok bir saray salonu havası verir (Resim: 6).

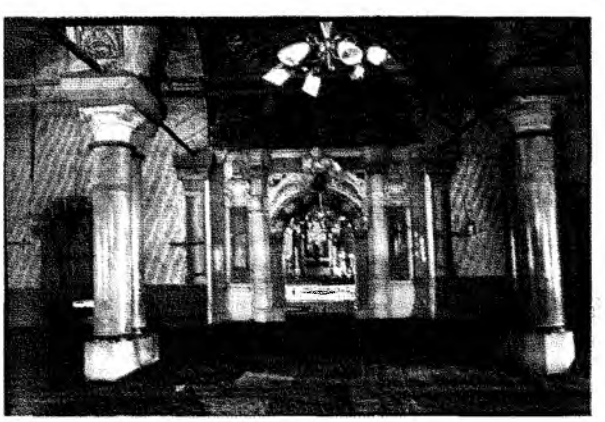
Kitabesine göre 1812 yılında Yusuf Çavuşzade Hacı Ahmet Ağa tarafından yaptırılan Kemeraltı Camiinde söz konusu devrin özellikleri harimde, pencere tepelikleri, mihrap ve mimberde toplanmıştır. Mihrap işi yarım daire planlı, yarım kubbe gibi kavsaralıdır. Kemer yüzüne gerçek kadifeden yapılmış etkisi bırakan alçıdan, boyalı bir perde "asılmıştır". Perdenin kenarları sırma şerit gibi pervazlanarak iki yanda sarkan kordon ve püskürlerle de gerçek etkisi pekiştirilmiştir. Bu, Batı Anadolu'daki geç devir camileri için tipik ortak özelliktir. (İzmirdeki Hisar Camii, Başdurak Camii, Salepçioğlu Camii, Damlacık Camii ve Muğla'da Şeyh Camiinde görüldüğü gibi).

Söke ve Kuşadasında yaşamış İlyas Oğullarına ait İlyas Ağa ve Hacı Ziya Bey Camileri bu devrin karakteristik örnekleridir. Kuruluş bakımından kübik, kubbeli hacmin önünde üç bölmeli son cemaat yeri bulunan tipe girerler.

Söke İlyas Ağa Camisi 1812 yılında İlyas Ağa tarafından yaptırılmıştır. Dış görünüşünde, özellikle kubbe eteğinde yer alan zengin profillerin kuvvetli hareketleri



Resim 5: Yozgat, Çapanoğlu Camii harimi

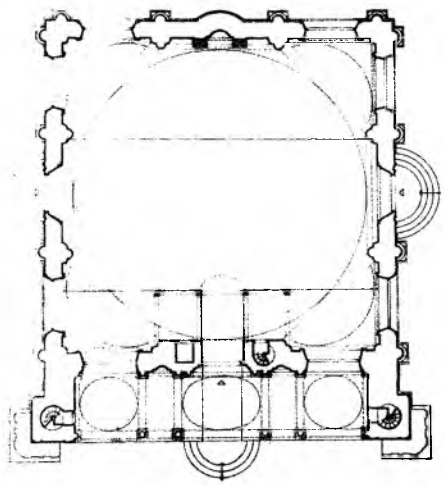


Resim 6: Yozgat, Çapanoğlu Camii harime giriş bölümü

dikkati çeker (Resim 7). Son cemaat yerindeki dört sütun ve Korint tarzı başlıklar devşirme parçalardır.

Son cemaat yerinden harime açılan yuvarlak kemerli kapı nişine kündekari tekniği ile geleneksel biçimde motiflerle işlenmiş gibi görünen, yakından bakılınca batılı karakterde motiflerle bezendiği anlaşılan ahşap kapı kanatları yerleştirilmiştir.

Harimde mimber ve kürsünün dışında bu devrin özelliğini gösteren bir unsur kalmamıştır.



Plân 4: Konya, Aziziye Camii

1895 tarihli Söke Hacı Ziya Bey Camiide kubbe eteğindeki katmerli profillerin kuvvetli hareketleri, yuvarlak pencereleri bir camiden çok Avrupai bir köşkü andıran cephesiyle, İlyas Ağa Camisinden daha zengin ve dünyevi bir görünüş ortaya koyar. İç süslemesinde, mihraptaki perde motifi, yaldızlı kompozit sütun başlıkları, çeşitli kıvrımlardan oluşan girift motifleriyle bu devrin özellikleri görülür.

Konya'daki Aziziye Camisinin 1867'de ve Sultan Abdülaziz adına yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Plân:4). Bütün cephelerinde zengin bir dekoratif etki ve hareketlilik hakimdir. Gömme sütun şeklinde payandalar, bunların Korint tarzından esinlenmiş başlıkları, bunlar üzerinde çıkıntılar yaparak dalgalanan katmerli ve kuvvetli saçak kornişi, kapı ve pencerelerin zarif profilli yuvarlak kemerleri ve sütunceleri bu etkiyi yaratan unsurlardır.

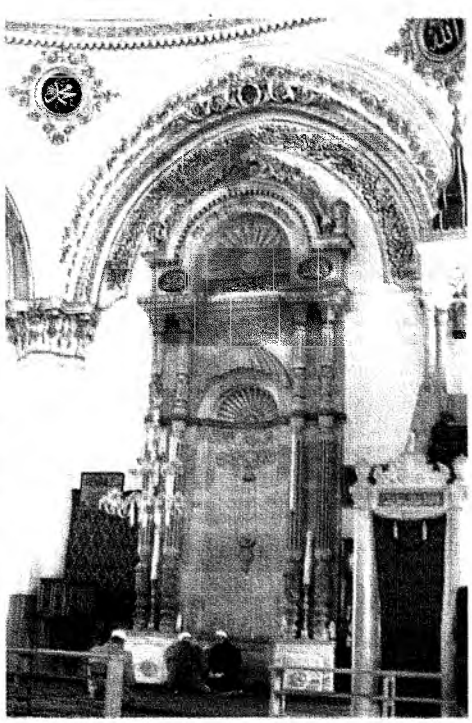
Minareler kendi değişik biçimleriyle dekoratif etki yarattıkları gibi, bol detaylı bir süsleme taşırlar. Deniz kabuğu, çiçek motifleri, iri palmetler, şerefelerin altındaki zengin silmeler, şerefelerin narin sütunlu neo - gotik biçimde sivri ve çok dilimli kemerleri bu süslemenin başlıca unsurlarıdır.

Kuzey cephe ve son cemaat yerinde dış süsleme daha zenginleşmektedir. Özellikle buradaki portal, Avrupa özentili Türk sanatının en görkemli örneklerindendir.

Güvenli bir biçimde kurulan büyük ve güzel iç mekan, bütün cepheleri boydan boya çözen anıtsal pencereler ve kapılardan akan bol ışıkla ve süslü mihrabıyla iç açıcı ve yine dünyevi bir atmosfer kazanmıştır (Resim 8).

Bu dönemde merkezi sistemde yapılan camiler daha azdır. Bunlar da esas itibariyle Batı Anadolu'da toplanmıştır. Yeni Malatya'daki XIX. yüzyılın ikinci yarısından Ulu Cami bu bakımdan istisna sayılabilir. Bu tipteki başlıca örnekler olan İzmir'de Hisar, Şadırvanaltı, Kestanepazarı, Balıkesir'de Zağanos Paşa Camileri aslında daha önceki çağlara aittir. Bunlar da sözgelimi, Sinan'ın Rüstem Paşa ve Edirnekapı Mihrimah Camilerindeki gibi, kubbeli merkezi ünite yan sahınlar arasından kübik bir kütleyle yükselmektedir. Yalnız bunlarda eskisi gibi sade-

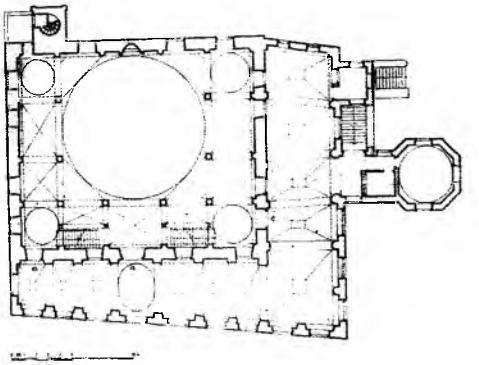
Resim 7: Söke, Ilyas Ağa Camii



Resim 8: Konya, Aziziye Camii mihrabı

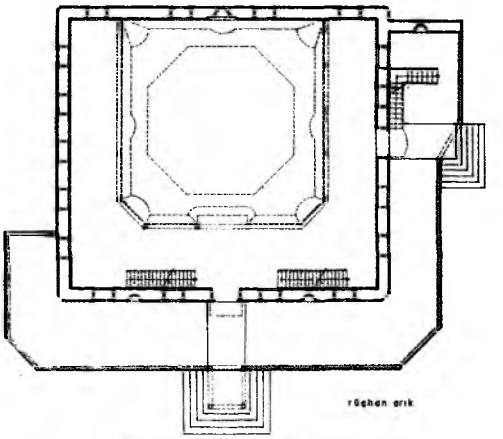
ce iki yan sahınla yetinilmemiş; başka bir tipte olmakla beraber, yine Sinan'ın Tophane Kılıç Ali Paşa Camii gibi, bir de ön sahın eklenerek merkezi kısım üç yandan "U"şemasında kuşatılmıştır. Biz bu şemayı geç devir İstanbul örneklerinden Eyüp Camisi planında da görmekteyiz.

Merkezi plânlı örneklerin en önemlilerinden biri de aslında 1630'da yapıldığı anlaşılan, 1815'te onarılarak son şeklini alan Şadırvanaltı Camiidir (Plân: 5).



Plân 5: Soma, Hızır Bey Camii

Şadırvanaltı Camisinin dış yüzlerinde Barok ve sonraki üsluplarda süsleyici unsurlar pek yoktur. Yalnız geçiş kademelerinin biçimlenişi ve tek kubbeli birer kapı revakına benzeyen unsurların kasnağı destekleyişi orjinal özelliktir ve şimdilik başka örneği de bilinmemektedir. Ayrıca merkezi kare planlı hacmin yaptığı kübik çıkıntıda kuruluşun esası olan dört büyük kemer dıştan da belirtilmiştir.



Plân 6: Acıpayam, Yazır Köyü Camii

Fevkani denen biçimde bir yapı olan caminin şadırvanı, aşağıda, çarşı seviyesindedir. İyon tarzından esinlenen, Romanik ve Gotik üslupları da andıran başlıklarıyla görkemli sütunları üzerine kütüphane oturtulmuştur. Böylece, Bursa'daki Koza Hanı Köşk Mescidine benzeyen bir kuruluş biçimlenmiştir. Kütüphaneye camiden girilmektedir.

Camiyi taşıyan alt yapının içinden, kuzey doğu tarafındaki sokağa açılan bir alt geçit vardır. Şadırvandan buna geçiş bölmesinde, tonoz ve kemer alınlıklarına freskler işlenmiştir. Bunlar genellikle İzmir'in önemli binalara (Karantina gibi) ve kıyı manzaralarını veren tasvirlerdir.

Şadırvanaltı Camiinin içinde, yüksekliğin ağır basması, yuvarlak kemerler bol pencereler dışında bu devrin modalarına mimari esas bakımından uyan unsur pek yoktur. Bu yolda başlıca etki hep yüzey işlenişine dayanan süsleme ise sağlanmıştır. Burada da süsleme mihrap, minber ve kürsüde toplanmıştır.

Dış duvarları kargir, iç kuruluşu ve örtüsü ahşap veya bağdadi denen yöntemle oluşturulmuş camilerde de aynı plan şemasını görmekteyiz. Bunlar İzmir'deki Şadırvanaltı ve Hisar örneklerindeki mekan tipinin daha küçük ölçülere ve değişik malzemeye dönüştürülmüş şekli olarak görülebilir. Hatta Soma Hızır Bey Camii bu gruptaki en erken eser olduğundan, bu yolda bağlantı örneği gibi düşünülebilir. Yalnız bunlarda malzeme ve teknik, bu tipin statik problemleriyle ilgili olmadığından yalnızca mekan benzerliği olup gerçek anlamda merkezi sistemde kuruluş söz konusu değildir.

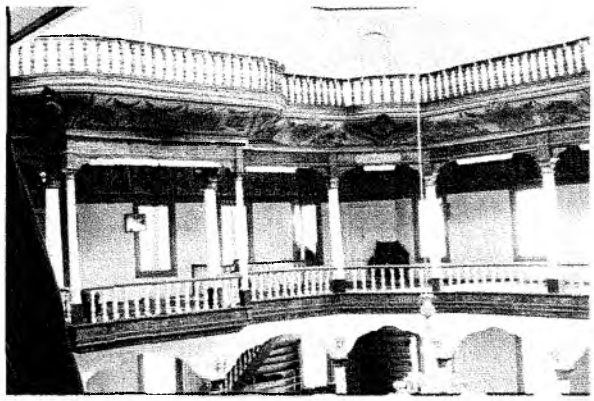
1791 tarihli Soma Hızır Bey Camisi Karaosmanoğlularının hakimiyeti yanısıra Soma ve Kırkağaçta hüküm süren derebeylerinden Yeğenoğullarına ait bir yapı olmalıdır (Plân:6). Bu yapı hem kuruluş tarzı, hem de dış ve içindeki resimli süslemeleriyle geç dönem Türk sanatında bir dönüm noktası sayılabilir.

Zengin bir konağın veya köşkün cephesini andıran ön revakında, hem Barok üslupta boyalı nakışlar, hem de Mekke Medine tasvirleriyle camili manzara tasvirleri vardır.

Caminin içinde harimin cümle kapısı ve yan kapısı üstündeki kompozisyonlarda tasvir edilen kıyı kasırları, belki, İstanbul'daki Sadabat Kasrının, belki de İzmir'deki yalı köşklerinin hayalini canlandırmaktadır.

İçerde mahfil cephesini boydan boya dolaşan resimler dizisinde de, minyatür geleneği ile batı resim anlayışı arasında bir geçiş dönemi üslubu göstermekteyiz (Re-

sim: 9). Bunlar çerçevesiz kompozisyonlar olup aralarındaki süslü kartuşlarla birbirlerinden ayrılmıştır. Bu resim ünitelerinin kimisinde antik bir harabe, kimisinde fıskiyesinden su fışkıran havuz, üzerinden köprü atılmış dere manzarası, kimisinde de bir ada ve üzerindeki köşk, kır konakları tasvir edilmiştir. Koyu konturlarla çizilmiş, pastel renkli bu tasvirler, genellikle o bölgeden görüntüler yansıtıyor olmalıdır. Ayrıca sıralarda yabancılarca sık yapılan Sadabat ve daha bir çok İstanbul kır saraylarının gravürleri de bu konuda örnek tutulmuş olabilir. Mahfilin ortasındaki loca gibi çıkıntıda büyük bir kompozisyon halinde bir liman, kale, toplar, denizde bayrakları zıt yönlere uçuşan gemiler dikkati çekmektedir.


Resim 9: Soma, Hızır Bey Camii hariminde mahfilden görünüş

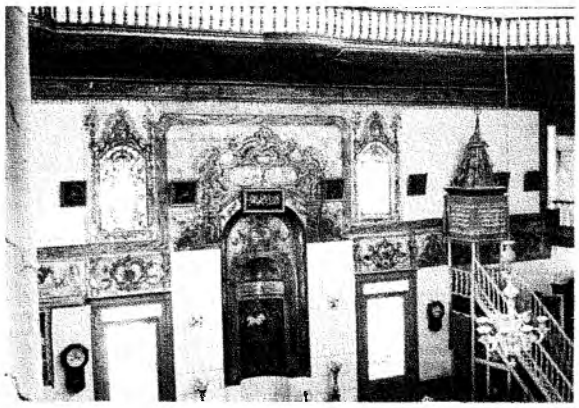
Mihrabın yanında da mahfil altına düşen yükseklikte bir tasvirler kuşağı vardır. Mahfildekilerden farklı, daha olgun, biraz batılı Romantik peyzajları andıran bir üslupla yapılmışlardır.

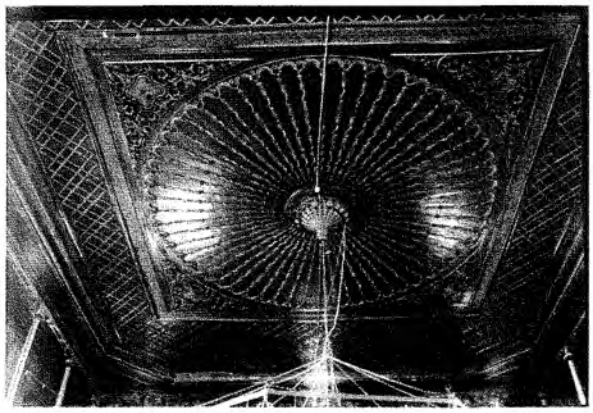
Bu resim ve nakışlarla birlikte iç kuruluş, özellikle mahfil kısımlarının biçimlenişi, yapıya, zengin, şen, dünyevi bir atmosfer vermektedir. Hele mihrabın sol üst yanındaki tepesi kesik ve çekirdekleri görünen karpuz ile üzüm, incir gibi yemişlerden oluşan natürmort, Klasik Türk sanatının ağırbaşlı, dengeli havasına karşı cüretkar bir çıkıştır (Resim:10).

Yozgat'taki 1788 tarihli Cevahir Ali Efendi ve 1791/92 tarihli Başçavuş Camileri söz konusu plân tipinin daha küçük örnekleridir. Yalnız bu iki camide de yan galeriler sahte denecek kadar incelmiş ve yalnız üst katta ahşap direkleri bağdadi kemerleri olan kuruluşlar haline gelmiştir. Bu kısımlar "S" profilli iri bir konsol kornişi ile taşınır.

Her iki yapıda da kale işi nakışlar yanı sıra, geç devir ahşap işçiliğinin güzel örneklerini görebiliriz (Resim: 11). Hele Başçavuş Camiindeki mahfili çepeçevre dolaşan duvar resimleri (Soma Camii resimleri gibi) geç devir resim sanatının en ilgi çekici örnekleridir. Bu resimlerde batı resim anlayışının etkisi açıkça farkedilmektedir. Bir yandan eski minyatür geleneğine bağlı bir çevre, bu çevrenin oldukça yalın ve az unsurla verilişi, diğer yandan derinlik kavramı ve doğanın daha iyi bir gözlemi diyemesek de, doğadan ressamın aklında kalanların daha sadıkça yansıtılması, batı etkilerine bağlanmalıdır.

Yine çerçevesiz olan tasvirler, ortadaki bir kartuş çevresinde, zengin bitkisel desenlerle süslü arma gibi simetrik merkezi kompozisyonlarla birbirinden ayrılmaktadır. Konular, ağaçlıklı, akar sularla bölünen, huzur verici doğa tasvirleri içinde camiler, pavyonlar, konaklar, tek başına köprüler gibi mimari tasvirlerdir. Bir ünitede


Resim 10: Soma Hızır Bey Camii Mihrap duvarındaki resimler


Resim 11: Yozgat, Başçavuş Camii harimi tavanı

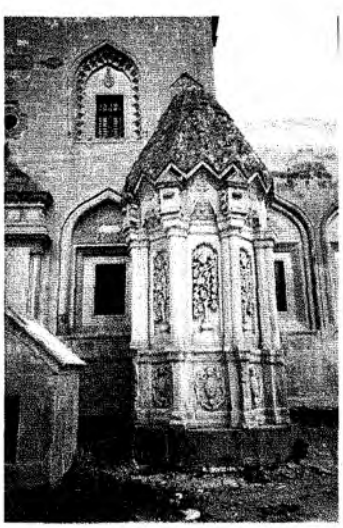
ise çeşitli renklerde çadırların kümelendiği bir ordugâh yer almaktadır. Ayrıca kır ortasında Barok Çeşmeler ve kıyı manzaralar da dikkati çeker.

Denizli - Acıpayam yakınında Yazır Köyü Camii, 1802'de Yazıroğluları tarafından yaptırılmıştır. Soma Hızır Bey, Yozgat Başçavuşoğlu camileri gibi bağdadi ve ahşap teknikleriyle yapılan kuruluşu, bu camilerinden farklı bir plandadır. Daha çok Selçuk ahşap örneklerine benzer. Plan kareye yakın uzunlamasına dikdörtgen biçimdedir. Altısı bağımsız, diğer dördü (ikisi güney, ikisi kuzeyde) duvara gömülü olmak üzere, iki sıra halinde beşerden on ahşap sütunla üç sahna ayrılan hariminin kuzeyinde ileri doğru üç çıkıntı yapan mahfil görülmektedir. Caminin önünde ahşap direklerle kurulan son cemaat yeri bulunur. Caminin dışı epey elden geçmiş, yıkılan minarenin yerine bugün yenisi yapılmıştır. Son cemaat yeri de onarım görmüştür.

İçerde bütün yüzeylerin, resimleri Topkapı sarayındaki bazı odaları andıran bir düzenle, ayrı ayrı tablolar halinde duvarlar işlenmiştir. Bunlar, ağaçlıklı bahçelerde camiler, meyvalarla çiçeklerden oluşan natürmortlar gibi tasvirler olup birinde de kavun, karpuz ve daha bir çok meyvanın kümelendiği ağaçlı bir korunun bulunduğu ,önünde avlusu ve şadırvanı ile büyükçe tutulmuş bir cami kompozisyonunda, güneşin batışıyla akşamın kızıllığınının belirtilmesi sanatçınının, gözlemciliğini ve tasvire romantik bir atmosfer katmak istediğini gösterir (Resim: 12).

Anadolu'da, bu dönemde Yazır Köyü Camii gibi kuruluşu bakımından Selçuklu geleneğindeki ahşap cami özelliklerini taşıyan başka camilere de rastlanmaktadır. Bunlar aynı zamanda duvar resimleriyle de süslüdürler. Tuz Gölü çevrelerinde Kuyulu Zebir, Taahhütlü gibi bozkır köylerindeki camiler, hem Selçuk Ahşap camilerinin (Ankara Aslanhane Camii gibi) kuruluş özelliklerini taşırlar, hem de duvar resimleriyle bu yeni gelişmede yer alırlar. Bu konuda yapılacak araştırmalar, bu türde daha bir çok örneğin varlığını ortaya koyacaktır.

Resim 12: Acıpayam, Yazır Köyü Camii hariminden görünüş



Resim 13: Doğu Bayezıd, İshak Paşa Sarayında yer alan Abdi Paşa Türbesi

Genel olarak "Batılılaşma Dönemi" diye andığımız 18. y.y. dan itibaren başlayan Türk sanatı gelişmelerinin Anadoludaki durumu, bu konu yeni ele alındığından, çok iyi ve tam olarak bilinmemektedir. Sanki Anadolu'da Avrupa özentili bir Türk sanatının varlığı bile yeni "keşfedilmiş" gibidir. Bu alanda öncelikle incelenen eserler camilerdir ve bu yapı türünün Anadolu'da geç devirlerdeki durumu artık daha iyi bilinmektedir. Bunların gelişmesini buraya kadar genel bir özet halinde izlemiş bulunuyoruz.

Bu geç dönemdeki öbür yapı türlerinin incelenmesi tamamlanmadığından onlar hakkında kesin genellemeler yapmak şimdilik zordur. Anadolu'da bu çağların camilerden başka yapılarını birkaç belli başlı örnekle gözden geçireceğiz.

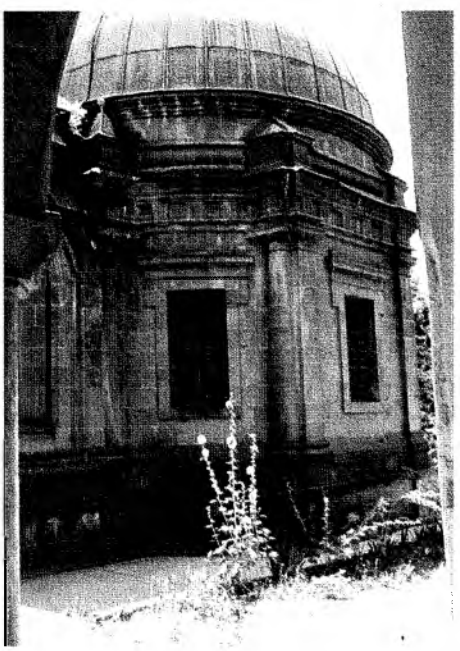
Camilerdekine ters bir durum olarak, 18. ve 19. y.y. türbe mimarisinde, İstanbul'daki zengin örneklerle kıyaslanacak Anadolu eserleri yok denecek kadar azdır. Sayı bakımından da, genel sanat değeri ve çağının modasına uyma bakımından da Anadolu türbe mimarisi bu dönemde fakirleşmiş; önemini yitirmiştir. Hem bu dönemdeki akımlara uyan, hem de oldukça özenli yapılmış Anadolu türbeleri şimdiki bilgimizle iki üç eserden fazla değildir.

Bunlardan biri Doğu Beyazıt'taki İshak Paşa sarayında (1784), Abdi Paşa Türbesi denen eserdir. (Resim:13). Biblo gibi küçük sayılacak ölçülerle yapılan eserin sekizgen prizmal gövdesi, on altı dilimli yıldız planında sivri külahla taçlanmıştır. Bir Selçuklu kümbetini an-

dıran bu geleneksel ana çizgilere karşılık eserin görevi de, yüzey işçiliği ve plastik değerlendirilişi de önemli değişiklikler gösterir: Geleneksel türbe yapılarındaki "mumyalık" tan bodrum ve ziyaret hücresi bulunan gövde yerine burada, kümbet görünüşlü yapı, alttaki kriptaya inen merdivenlerin açıldığı bir giriş mekanından ibarettir.

Doğunun geleneksel biçimleri bu eserde, Avrupa Barokuna uyan bir anlayışla değerlendirilmiştir.

Buna karşılık Bitlis'teki Küfrevi Türbesi, Doğu Anadolu'da alışılmadık biçimde, geç devir İstanbul türbelerine bütünüyle benzeyen tek örnektir. Kapı kitabesinden 1989 tarihinde Abdülhamid Han'ın emriyle yapıldığı anlaşılmaktadır. Tamamen taştan yapılan eserin kare planlı bir ön mekanı olup asıl türbe, sekiz kenarlıdır. Her yüz, silindirik karakterde hafifçe dışbükey bir biçimleniş gösterir. Dor başlıklı silindirik köşe sütunları yüzleri ayırır. Bunların taşıdığı triglif - metop frizi biçiminde bir kuşak bütün yapıyı dolaşır. Bunların da üstünde, kubbe eteğinde yer alan porofili saçak kornişi kuvvetli bir etki yapar. Yuvarlak kemerli büyük pencereler de oldukça zengin profillidir. Kurşun kaplı kubbe, özellikle bu çevrede heybetli bir görünüş ortaya koymaktadır (Resim 14).



Resim 14: Bitlis, Küfrevi Türbesi

MEDRESELER

Şimdilik bildiğimiz kadarıyla, geç devir Anadolu medreseleri, ya Klasik Osmanlı çağının geleneksel şemalarına uymakta; ya da söz gelimi fevkani bir caminin alt yapısı olarak değişik biçimde düzenlenebilmektedir.

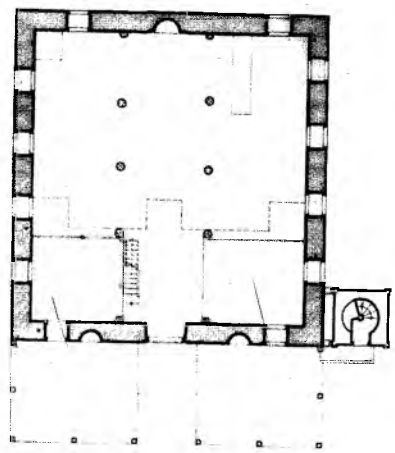
1722 de Akka valisi olarak Rıdvanoğlu Ahmet Paşa tarafından yaptırılan Rıdvaniye Caminin avlusu medrese olarak düzenlenmiştir. Koyu gelenekçi bir mimarlığın egemen olduğu bir bölgede, Urfa'da karşımıza çıkan bu yapı daha hemen Lale Devrinde bile Anadolu'da yenilik isteyen kıpırdamaların güzel bir örneğidir. "Halil Rahmen Denizi" denen küçük suni göl çevresinde oluşan şehrin canlılık merkezi hatta bütün Urfa bu eserle simgelenir diyebiliriz. Kıble duvarı, su kenarında bir yalı pavyonu gibi yükselen üç kubbeli caminin ön avlusunun, klasik çok kubbeli revakları gibi üç yanını kuşatan otuz iki hücreli medrese ana fikir bakımından bir yenilik getirmemektedir. Kuzey (ön) kanat ortasında camiyle karşılıklı ana dershane ve yanında eyvan (yazlık dershane) bulunmaktadır. Büyük avlunun ortasında şadırvan havuzu yer alır. Medrese revakları güney doğu ve güney batı uçlarda, yapma gölün kıyısına ulaşır. Cami iki yanda birer seyran köşkü gibi kuruluşlar ve bu medrese uçlarıyla kıyı boyunca uzanan, değişik ve güzel görünüşlü birer kemer sırasıyla bağlantı kurar. Bu kemerler yayvan kavisli, zarif sütunlu ve sorguç gibi tepe çıkıntılarıyla taçlanmış serbest kemerlerdir. Bir yandan caminin cephesindeki büyük üç dilimli nişlere yerleştirilen pencere kompozisyonu ve yukardaki dik kubbe biçimleri ile bütün külliye Suriye geleneklerine bağlılığı gösterirken, öbür yandan bu korkuluk duvarı gibi tek sıra kemerlerin biçimleri, yine doğulu biçimlerle, Barok anlayışta bir dekoratif anlam taşır (Resim 15).

Resim 15: Urfa, Rıdvaniye Külliyesi

Lale Devrini yaratan adam diyebileceğimiz ünlü sadrazam Damat İbrahim Paşa, doğduğu kasabayı düzgün yollar, parklarla bezemiş o çağın modern bir kenti halinde yeniden kurdurmuş burası Nevşehir olmuştur. Hisar eteğindeki meydana da 1726 da buranın Ulu Camii de-

ğerinde kendi adıyla anılan cami ve külliyesini yaptırmıştır. Külliyenin kale tarafında yer alan medrese de birlikte olarak bu eserlerde işçilik kusursuz, fakat üslup muhafazakardır denebilir. Üstünde kütüphanesiyle birlikte medresenin yapı ve biçim özellikleri de bir yenilik getirmez. Çağın modasına uygun görünüşler olarak caminin sivri bacalar gibi yükselen ağırlık kulelerinden başka, bir de minarenin dev ölçüde bir Helenistik sütun başlığı gibi biçimlenmiş şerefe altı kısmı dikkati çeker. Ancak bu üslup 16. y.y. başlarındaki bir yenilemenin eseri olmalıdır.

Aydın'daki 1756 tarihli Cihanoğlu Camiinde (L) şemasında bir medrese de bulunduğunu belirtmiştik. Son onarımlarla özelliklerini yitirdiğini söylediğimiz bu yapı, aslını koruyabilseydi belki de bazı çağına yakışan süs ayrıntılarına rastlayacaktık. Ancak şu anlaşılıyor ki, ana yapı özellikleri klasik şemalar içinde kalmaktaydı. Klasik orta avlu çevresinde revak ve hücre dizileriyle biçimlenen Osmanlı medrese şeması, her dönemde, ya bütün, ya da böyle bir bölümü kesilip cami avlusunun bir tarafına yerleştirilmiş gibi uygulanmıştır.



Plân 7: Gülşehir, Karavezir Medresesi

Kapısındaki kitabeden 1780'de, yani camisinden bir yıl sonra yapıldığı anlaşılan Gülşehir'deki Kara Vezir Seyyit Mehmet Paşa medresesi, 18. y.y. daki asıl yapısını günümüze kadar koruyan ender bir örnektir.

Caminin kuzey doğusuna düşen dikdörtgen planlı ayrı bir avlunun kuzey ve doğu kenarları boyunca dizilen on iki tane kubbeli kübik hücre ve bunların önünde uzanan on üç kare destekli, basık sivri kemerli revak, yine (L) şemasında medreseyi oluşturur. Bunlardan güney doğu köşesinde, yani (L)'nin dirseğinde yer alan hücre daha büyük tutulmuştur. ve bugün de kütüphane olarak kullanılmaktadır (Plân 7).

Külliyenin bütünü gibi tümüyle muntazam kesme taştan yapılan eserin içinde de, dışında da mimari süslemeye rastlanmamaktadır. Sade fakat dengeli kuruluşuyla standart bir Osmanlı medresesi olup sadece kemer biçimleriyle çağın yeniliklerine uyma kıpırdaması göstermektedir.

Tire'den Erzurum'a kadar Anadolu'nun çeşitli yerlerinde 18.y.y. sonrasında yapılan ve yukarda sayılanlar gibi standart şemalara uyan daha bir çok medreseler bulunmaktadır. Şimdilik süs ayrıntıları olsun, yapı biçimi olsun; 18. y.y. ve sonrasının Anadolu medreselerinde bu dönemin batı özentili üsluplarına uyan örnek tespit edememiş bulunuyoruz.

HANLAR

18. ve 19.'yy. lardaki hanların hakkında bilgimiz ve araştırmalar ne yazık ki pek azdır. Bu yapılar kuşkusuz bu devir Anadolu'sunda yaygın bir şekilde bulunuyorlardı, çünkü Avrupa ve Akdeniz ülkelerinden getirilen mallar Anadolu yolu ile Orta Asya'ya sevkediliyor, buna karşılık doğunun bir çok malları, özellikle ipeklileri de bu yolla batıya gönderiliyordu. Bu malların Türk topraklarına bırakıldığı en önemli liman da o dönem de İzmir limanıydı. İzmir 18. ve 19. y.y.'dan öncede önemli ticaret merkezlerinden biriydi.17. y.y.'ın ilk yarısında yaşayan Katip Çelebi Cihannümasında İzmir'de altmış kadar hanın bulunduğunu yazar.17. y.y. ın sonuna doğru İzmir'e gelen Evliya Çelebi ise burada seksen iki hanın var oluşundan söz eder.

İzmir'de söz konusu edilen bu hanların çoğu bugün ortadan kalkmıştır. Bunlar, kuruluş tarzı bakımından geleneksel özellikler taşır, bir yenilik ortaya koymazlar.

Bu konuda değerli araştırmalar yapan Prof. M. Aktepe'nin verdiği bilgilere göre bu hanlar genellikle, iki katlı, köşeli bir avlu etrafında sıralanan odalardan oluşmuştur. Bazılarında avlu revaklarla çevrilidir. Odaların pencere ve kapıları bu avluya açılır. Bazılarında ise hem sokak, hem avlu tarafında odalar olup bu odaların kapıları ortadan geçen koridora açılmaktadır. Bazı hanların içinde bir mescit ve bir hamam da bulunur.

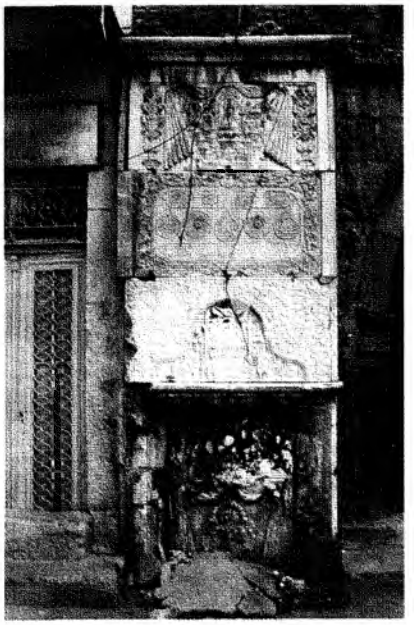
İzmir'de bu tip hanlardan Mirkelam Hanı, Kızlar Ağası Hanı ile Çakaloğlu Hanı kalmıştır. Fakat bunların hepsi de onarıma muhtaç durumdadırlar.

Büyük Karaosmanoğlu Hanı, Servili Han, Yandevi Hanı, Girid Hanı ve Fazlıoğlu Hanı ise kısmen yıkılmış kısmen ise ayakta duran hanlardır.

İzmir'de 19. y.y. ile 20. y.y. başlarında yapılan hanlara gelince, genellikle ahşap hanlardır. Bunlar kargir hanlar gibi bir avlu etrafında toplanan tek veya iki katlı odalardan oluşan yarı ahşap binalardır. Odalar avluya bakan kısımda, ağaç sütunlar üzerinde oturtulmuş, üzeri düz çatılı bir koridora açılır. Hemen hemen hepsi ortadan kalkmış olan bu hanlara Kemeraltı, Başdurak, Balcılariçi ve Mezarlık Başı ile Tilkilik civarında rastlanıyordu.

Bunlardan 1744 tarihli Kızlar Ağası Hanı, Hisar Camiine bitişiktir. İki katlı olup dört kapılıdır. Ortada bir avlusu, bunun ortasında da ahşap bir mescidi vardır. Çok bakımsız ve harap bir haldedir.

Yine Hisar Camii yakınında bulunan bir diğer han da Mirkelam Oğlu Hanıdır. Bu hanın 1784 tarihinde İzmir'de yaşayan Mirkelam Oğullarına ait olduğu sanılır. İki katlı olan hanın dikdörtgen avlusuna alt katın odaları, üstteki kubbeli revaka ise üst katındakiler açılmaktadır.


Resim 16: İzmir, Çakaloğlu Sebili

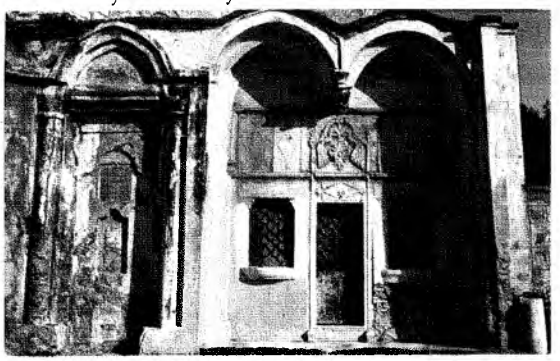
Çakaloğlu Hanı tek kat üzerinde kurulmuştur. Bugün birçok odaları mağaza olarak kullanılan bu hanın, duvarlarının bazı yerlerinde sıva altında kalem işlerine rastlanır. Mağaza haline gelmiş bir odasında diğerlerinde görmediğimiz işlemeli bir ahşap tavan göze çarpar. Tavan süslemesinde renkli kalem işleri ve altın yaldızla boyanan bir çark- ı felek motifi farkedilmektedir. Dışta deniz tarafına açılan kapısının sol yanında bir sebil, sağ yanında da 1805 tarihli bir çeşme vardır (Resim:16). M. Aktepe sebilin de aynı tarihte Gaffarzade Hacı Ahmet Ağa tarafından yaptırıldığını söyler.

İzmir'deki hanların dışında, G. Goodwin Sivas'ta Ermeni tüccarlarının yaptırdığı Taş Han'dan söz ederek bu yapının dikdörtgen avlusunun iki ucunda tonozlu birer mekanın ve avluyu çevreleyen bir galerisinin bulunduğuna işaret eder. Ayrıca bu tip hanların Kayseride de yaygın olduğunu söyler.

Geç devir bedestenleri hakkında da hemen hemen hiç bilgimiz yoktur. Ancak yine M. Aktepe'nin İzmir'deki araştırmalarından bu yapılar üzerinde bilgi edinebiliyoruz. Bunlardan Bakır Bedesteni, Çakı ve Çuha bedesteni, Fazıl Ahmet Paşa Bedesteni, Yol Bedesteni, Irgat Pazarı, Kestane Pazarı, Odun Pazarı, İsmail Paşa Çarşısı, Samancı Çarşısı gibi bedesten ve çarşıların bir kısmı bugün kaybolmuştur. Kısmen özelliklerini yitirmiş diğer bir kısmı da bugün çeşitli onarım geçirmiş olarak eski görevlerini sürdürmektedirler.

SEBİLLER, ŞADIRVAN VE ÇEŞMELER

Türklerin suya ve onunla ilgili kuruluşlara verdiği önem, gerek İstanbul gerekse Anadolu'da bu kuruluşların bolluğu, zenginliği ile ortaya çıkar. Bu küçük kuruluşlar Türk sanatında söz konusu devrin batıdaki heykellerinin yerini almıştır. İstanbul'da adım başı güzel örneklerine rastladığımız bu sevimli kuruluşlar, Anadolu'da İstanbul kadar zengin, hatta konu ve motif bakımından bazen daha da ilgi çekici örnekler göstermektedir. Bunlar da devrin diğer yapıları gibi incelenmiştir.


Resim 17: Aydın, Cihanoğlu Sebili

Aydin Cihanoğlu Sebili caminin güney batı köşesi altından güney doğuya doğru uzanan anıtsal kemerli geçidin doğusunda yer almaktadır. Kubbeli, kübik bir yapı olup cephesi özenle hazırlanmıştır. (Resim 17).

İzmir'de Tilkilik Mahallesinde yer alan döner ta

sebili bu dönemin en güzel örneklerinden biridir. İki sokağın kesiştiği köşede üstü kubbeli kübik bir yapı olan sebilin iki yüzü evlerin duvarlarıyla kapanmıştır.

Sebilin en güzel panosu iki katlı çeşmedir. Musluğun bulunduğu uzunlamasına dikdörtgen pano oldukça yüksek kabartmalarla süslenmiştir. İki yandan, çok hafif bir "S" kıvrımı biçiminde ve iki ucu volütlerle biten oluklu sütunlarla çevrelenen panonun yüzüne, yelpaze biçimli bir büyük buket işlenmiştir. Çiçeklerin yan yana dizilmesiyle elde edilen iki yanlarda biri üstte üç girlant, iç tepeliği oluşturur. En üstte iç ve dış bükey "C" kıvrımlarıyla tüm kompozisyonu taçlandıran kemerin tepeliği, istiridye biçimli bir yapraktır.

Bu kompozisyon üstündeki büyük panoda, yine süslü bir perde arasından bir şehir panoraması tüm ayrıntılarıyla işlenmiştir. Düzenli blok taşlarla kurulmuş kalenin surları içinde, minareleri arasında mahya şerefelerinde bayraklar asılı, önünde üç kubbeli son cemaat yeri olan tek kubbeli bir cami, her iki yanda iki katlı, taştan evler, o günkü İzmir şehrinin bir bölümünü sevimli bir biçimde yansıtmaktadır.

Resim 18: Koçarlı, Cihanoğlu Camii Şadırvanı

Koçarlı Cihanoğlu Camii Şadırvanı, bu dönemin en ilgi çekici örneklerinden biridir. Kitabesine göre 1853'te Cihanoğullarından Mustafa Ağa tarafından yaptırılmıştır.

Caminin son cemaat yerine çıkılan iki yanlı merdivenin altında sekiz dikdörtgen pano halinde çok kenarlı bir plan üzerine, mermerden yapılmıştır. Bu panolara kabartma olarak çeşitli tasvirler işlenmiştir. Dikdörtgen panolardan en genişi tam cepheye rastlayan, cami tasvirli panodur. Arkada sıra sıra selvilerin göründüğü bir fon üzerine iki minareli bir cami tasviri işlenmiştir. Perspektiften yoksun basit çizgilerle tek tek üniteler halinde çalışılmış bu tasvirlerin pencere, kapı, şerefe, kaide gibi ayrıntıları adamakıllı belirtilmiştir (Resim:18).

Bu tasvirin her iki yanındaki panolara, altta büyük, kulplu, kapaklı bir kabın üstüne iki yana çekilmiş zengin kıvrımlarla dökülen perde arasında, pencere kanatlarını açmış birer kuş motifi yerleştirilmiştir. Bu kompozisyonunun iki yanına ise bir selviye sarılmış, salkımları ve soyut yapraklarıyla asma dalları işlenmiştir.

Bu selvili panoların iki yanında, iki kubbeli, çift katlı saray olduğunu düşündüğümüz bir yapının üzerinde soyut (Selçuklu armaların benzeyen) bir çift başlı kartal işlenmiştir. Beceriksizce diyebileceğimiz bir tarzda işlenmesine karşılık bur tasvirler arasında geleneksel sembolik tasvirlerin tekrar canlandırılışı çok ilgi çekicidir (Resim:18).

Son panoda altta, yuvarlak bir kemer içine "C", "S" kıvrımları, soyut palmet yaprakları, kase içinde meyvalar işlenmiş; bu kompozisyonun üzerine de tek kubbeli iki minareli bir cami motifi yerleştirilmiştir. Caminin arkasında selviler, gözyüzünde de hilal gözükmektedir.

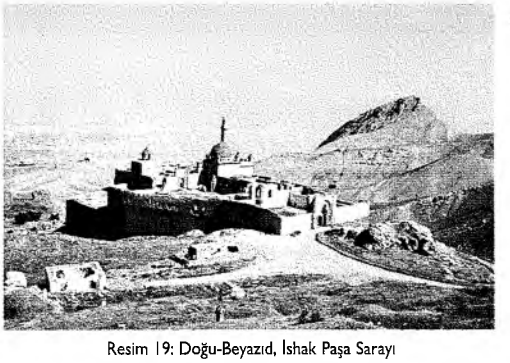
Böyle manzara tasvirli diğer bir örnek Urla'da Kapa Camii Şadırvanı kubbesinde görülmektedir. Kitabesine göre 1834 tarihli olan bu şadırvan altı sütunun kubbeyi taşıdığı altıgen plan üzerine yapılmıştır. Kubbeyi çevreleyen resimler Urla kıyılarını tasvir eder. Koyda havuzlu bahçeleriyle köşkler, pavyonlar, ince, rüzgardan titreşen ağaçlar ve denizdeki kalyonlarla bu resimler oldukça başarılı bir ustanın elinden çıkmışa benzer. Yer yer kalın konturlarla gölge - ışık oyunları elde edilmiş, denizdeki, gemilerin yandan, arkadan ve bir adanın köşesini dönerken görüntüleri verilerek perspektif yaratılmak istenmiştir. Akşamın habercisi grup halinde uçuşan kuşların da bu manzaraya eklenmesi resimde hem hareket hem de romantik bir atmosfer yaratmıştır.

Amasya'da ikinci Bayezid Külliyesinin şadırvanının kubbe eteğindeki resimler oldukça bozulmuştur. Görebildiğimiz kadarıyla bu tasvirlerde sanatçı vazolar, ağalar, çeşitli aletlerle camiler, Bayezit ve Galata kuleleriyle hayali bir İstanbul panoraması yaratmak istemiştir.

Bu İstanbul panoramaları arasında en güzellerinden biri Merzifon'da Kara Mustafa Paşa Camii şadırvan kubbesini çepeçevre dolaşır. Tepe ve ağaçlar arasında çeşitli camileri, türbeleri, evleri, kaleleri, ordugahları ve bazı ağaçları gösteren bu tasvirlerde ayrıca ilk İstanbul köprüsünü, Galata ve Bayezıt kulelerini de seçmekteyiz. Minyatür üslubuna yakın olarak ardarda dizilmiş evler, tepeler, sanatkarların gelenekten hala kopmadığını göstermektedir. Güzel bir rastlantı ile bu eser hem imzalı hem de tarihlidir (Zileli Emin,1875).

SARAYLAR

18. ve 19. y.y. larda Osmanlı sanatının saray yapılarından Anadolu'da günümüze kalan tek saray Doğu Bayezit İshak Paşa sarayıdır. Bilindiği gibi bu dönemde saray yapıları İstanbul'da çok bol örneklerle karşımıza çıkar. Bunlar geleneksel saray tipinden ayrılıp tümüyle batılı etkide kalmış, o zevkle yapılmış eserlerdir.



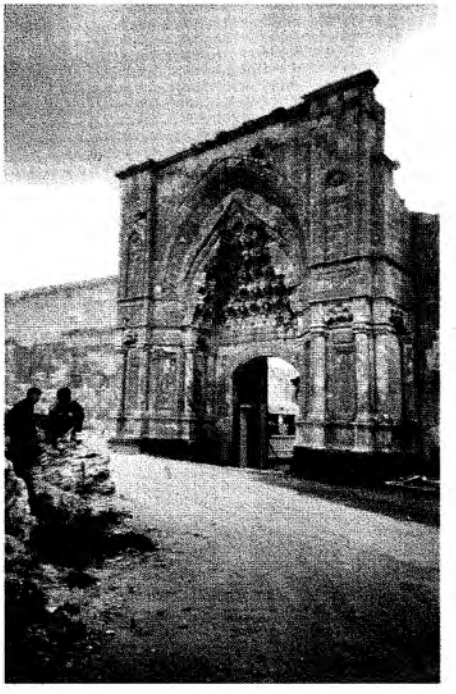
Resim 19: Doğu-Beyazıd, İshak Paşa Sarayı

Anadolu'da İstanbul kadar zengin saray yapılarının olması gerekir. Beylerin hakim olduğu bu dönemde, onların da "başkent özentisinde" saraylar yaptırdıkları kuvvetle düşünülebilir. Nitekim J. Macdonald Kinneir,1813 -14 sıralarında Anadolu'ya yaptığı seyahatler hakkında yazdığı kitapta Yozgat'ta Çapanoğullarına ait bir saraydan söz eder: "Saray çok geniş büyük bir yapıydı. Çeşitli bölümlere, uzun galerilere, avlulara ve değişik bahçelere ayrılmış olup bunların hepsi de yüksek duvarlarla çevriliydi. Tuğla ve ahşap malzemeyle yapılmış iki katlı bir binaydı ve şehrin ortasında büyük bir alanı kaplamaktaydı.

Beyin ve oğullarının bölümleri boyalı ve yaldızlı süslerle bezenmiş çok zengin döşenmişti. Her biri uzun ve güzel bir galerinin köşelerinde bulunan dört büyük arz odası vardı. Bunlara ışık büyük ve camlı pencerelerden gelirdi. Ayrıcı birer kırmızı, yeşil, kahverengi oda ile çeşitli renklerle süslü başka bir oda daha bulunmaktaydı.

Kinneir'in söz konusu ettiği bu saraydan ne yazık ki bugüne hiç bir iz kalmamıştır. Ancak tek örnek olarak biz İshak Paşa sarayını verebiliriz.

Doğubayezid kasabası eskiden dik bir dağın koynunda amfitiyatro gibi yerleşmişti. Merkezde, dağın böğründen uzanan bağımsız bir tepe üzerinde 1784 tarihinde Çıldıroğullarından II. İshak Paşa tarafından ünlü İshak Paşa Sarayı yaptırılmıştı. Üç tarafı sarp olan tepenin yalnız doğusunda çevre araziyle geçişe elverişli bir düzlük vardır. Ana çizgileriyle doğu - batı doğrultusunda uzanan sarayın dar cephesi ve dış kapısı buraya bakmaktadır. Sarayı belli bir düzeyde kurabilmek için kuzey, güney ve batı yamaçlarında dağın yüksek duvarlı teraslar ve bodrum katları ile tümüyle dolgulu temel duvarları kurmak gerekmiştir. Büyüklü - küçüklü çeşitli blokların oluşturduğu külliye biçimindeki saray, ardarda iki avlu çevresinde toplanmıştır. Düzenlenişi, Topkapı Sarayındaki ana fikrin komprime halinde küçültülmüş özetlenmiş bir örneği bile sayılabilir. Böylelikle Türk Sarayları ile şato benzer bir tiptir (Resim: 19).



Resim 20: Doğu-Beyazıd, İshak Paşa Sarayı birinci avluya giriş, Taç Kapı

Doğuya bakan cephedeki görkemli taç kapıdan ilk avluya girilir (Resim 20). Avluyu kuşatan yapı üniteleri yıkılıp bozuldu undan nitelikleri pek anlaşılamamaktadır. Yalnız cephe duvarlarının sağdaki bir bölüğü sağlam kalmıştır. içerde taç kapı sağında duvara büyükçe bir çeşme kompo-

zisyonu yerleştirilmiştir. Kareye yakın plandaki bu avlunun sağ (kuzey) yanında, bodrum katları da bulunan genişçe bölmeler genel hizmetlilere ayrılmış; solda (güneyde) uzanan temel izlerine bakılırsa buraya da arabalık ve ahır bölmesi yerleştirilmiş olabilir. İlk taç kapının karşısında ikinci avluya geçilir. Bu dehlizin solunda (güneyinde) yine bir takım hizmetlere ayrılmış olması gereken bölmeler, sağında uzun selamlık dairesinin son mekanları bulunur.

Bu giriş kanadıyla birlikte dört yanı yapı grupları çevreleyen, dikdörtgen planlı ikinci avlunun sağ (kuzey) kanadı, cami, türbe ve selamlık bölmelerinde oluşur (Resim 21). Sol (güney) kanatta dışarı çıkıntı yapan ve sonradan eklenmiş gibi duran bölmeler yakılmış olup ancak bodrum ve bazı duvarları görülebilmektedir.

Resim 21: Doğu-Beyazıd, İshak Paşa Sarayı ikinci avluda yer alan cami, türbe, selamlık binalarının görünüşü

Selamlık dairesinin anıtsal bir kapısı vardır. Buradan merdivenli bir geçitle ulaşılan holün iki yanında, büyük divan salonu ile çeşitli odalar düzenlenmiştir (Resim 22). Holden ayrıca üstteki terasa çıkılan bir merdivenli geçit daha vardır. Holden batıya uzanan bir koridor ile camiye geçilir.

Cami sarayın iki katı boyunca yükselen kübik kütle ve daha da yukarda bunu taçlandıran soğana benzer bir kubbeyle biçimlenir. Kıble cephesinde ikinci avluya çıkıntı yapan mihrap ile yanı başındaki küçük kümbet kütleleri benzer biçimler gösterir. Harimin kuzeyinde yamaca doğru, dört sütunla, merkezdeki daha büyük dokuz üniteye ayrılan ve sonu cemaat yeri kabul edilen bir salon vardır. Ermeni kiliselerinin "camatun" denen ön mekanına benzer. Harimin içinde kuzeye, yüksek sütunlar ve sepet kulpuna benzeyen yayvan kemerlerle taşınan mahfil kurulmuştur.

İkinci avlunun batı ucunda harem dairesinin süs panolarına bölünmüş cephesi ve ortada anıtsal harem kapısı görülür. Bu dairenin iki katlı olduğu üstteki pencere artıklarından anlaşılırsa da, harap olduğundan ancak zemin katı incelenebilir, Taç kapıdan girince ardarda iki koridor uzanır ve aynı eksen üzerinde sıralanan hamam bölmeleriyle kesilir. Bunlar kare planlı, kubbeli iki bölme ile tonozlu külhandır. Koridorların sağ (kuzey) yanında bazı odalarla büyük tören ve eğlence salonu (Resim: 23), sol yanında bazı hizmet bölmeleriyle büyük aşevi bulur. Aşevi büyük kare bir mekan olup karşılıklı duvarlardan atılan ikişer kemerle desteklenen dokuz bölmeli bir örtü sistemi vardır. Orta bölmenin üstünde kümbet gibi bir fener kuruluşu yükselir. Bütün bu bölmeleri kuzey ve batı yanından "L" şemasında kuşatan bir koridorun dış yanlarında, yine "L" planında sıralanan harem odaları yerleştirilmiştir.

Külliyenin büyük bir zenginlikle süslendiği görülmektedir. Aslında şimdi göründüğünden de daha zengin ve renkli bir süslemenin uygulandığı anlaşılıyor. Selamlıktaki büyük salon ve bazı hücrelerde, "en göz alıcı renklerle ve yaldızla yapılmış çiçek ve meyva resimleri"

Resim 22: Doğu-Beyazıd, İshak Paşa Sarayı iç mekanı

Resim 23: Doğu-Beyazıd, İshak Paşa Sarayı iç mekanı

nin kalıntılarını 40 yıl önce görenler vardır. Aynı şekilde harem dairesindeki büyük salonun da, tavanında camlı pencereler, duvarlarında türlü nakışla, kabartma sülüs yazılar olduğu anlatılmaktadır.

Bugüne yalnız taş oymacılığı süsleriyle, kuzey yamaca bakan cumbayı taşıyan bir kaç ahşap konsol kalmıştır. Ahşap konsollar stilize hayvan figürleri biçiminde işlenmiştir. Süsleme bütünüyle melez bir nitelik taşır. Ancak anıtsal kapı ve cephe kompozisyonlarında, Doğu Anadolu'da genel bir özellik olan Selçuklu çağı şemalarına bağlı muhafazakar denebilecek bir anlayış güdülmüştür. Gerçekten de bu sarayda dolaşırken, Divriği Ulu Camisini anmamak elden gelmez. Öte yandanda ayrıntılara girince, taçkapıyı süsleyen büyük ve stilize aslan kabartmaları, soyut bitki kompozisyonları gibi yine Selçuklu biçimlerinden, Ermeni yapılarını andıran unsurlara, İstanbul'daki geç devir Osmanlı beğenisinden, Avrupa özentili anlayış ve motiflere kadar herşeyi burda bulmak mümkündür.

SONUÇ

Buraya kadar Anadolu'da 18. yüzyıldan itibaren Türk mimarisinin çeşitli dallardaki gelişmeleri ana çizgileriyle gözden geçirildi. Bu geç dönemlerde mabed ve günlük, iktisadi yaşamla ilgili han, çarşı gibi yapıların bol sayıda devam ettiği görülmektedir. Diğer geleneksel türlerin ise toplum yaşayışında ve kültürde başlayan değişmelerle paralel olarak önemini yitirip azalmağa başladığı anlaşılmaktadır. Özellikle medreseleri bu duruma örnek gösterebiliriz. Zamanla batıyı örnek alan okullar, hastaneler v.b. gibi yeni kurumlar ile toplumda beliren yeni ihtiyaç beğeni, yeni yapı tür ve biçimlerini gerektirmiş; cami dışındaki geleneksel yapılar büsbütün terkedilmeğe yüz tutmuştur.

Türk Barok'u denen dönem, İstanbul, Nuru Osmaniye Cami ve Aydın, Cihanoğlu Cami gibi örneklerde de görüldüğü gibi İstanbul ve Anadolu'da aynı zamanda başlamıştır. Bu dönemde İstanbul'daki dini mimari örnekleri Klasik Osmanlı Mimarisi alışkanlıklarından tam olarak sıyrılamamıştır Burada yapı esası hemen hep aynı kalmıştır. Yani kübik bir kütlenin kubbeyle kaynaşması .... Bu esas üzerine giydirilen kılık yani dekorasyon Batı üslubunda bile olsa kullanış yeri ve miktarı bakımından Sinan'ın klasik devir eserlerindeki ölçüleri fazla aşamamış; daha çok motif, şekil bakımından Batılı olmuştur. Bu konuda Nuru Osmaniye Camii avlusu, Küçük Efendi Camii planı ile iki İstanbul, Konya Kapı Camii ile bir Anadolu örneği ayrıcalık göstermektedir.

Bu dönemin Başkent eserleri daha anıtsal ve ağırbaşlı görünmektedir Anadolu'dakiler ise çoğunlukla daha küçük ölçülü, görkemli İstanbul yapılarına oranla yalın, fakat özellikle iç süslemede çok daha bağımsız hatta coşkun bir davranışla yeni üsluplara yönelmiş ve İstanbul'dakilerden daha renkli ve canlı bir atmosfer yaratmışlardır.

Zaman zaman Türk Sanatının Avrupa etkilerini eriterek bir Türk Barok'u, Rokoko'su ve Ampir'i yarattığı belirtilir. Türk mimarisinin esasını değiştirmeden Batılı süslemeyi benimsediği ve bu yolla bir çok eserler verdiği doğrudur. Fakat ayrı ayrı Türk Barok'u, Rokoko'su, Ampir'i diyebileceğimiz üsluplar yaratıldığını söylemek biraz zordur. Örneğin 19. yüzyılın ilk yarısında Ampir stilin egemen olduğu dönemde, İstanbul'da yapılan Küçük Efendi Cami, özellikle mimari esası ve biçimi bakımından Avrupa Barok'unun bir örneğidir ve bu bakımdan tektir.

Yine 19. yüzyıldan İzmir Salepçioğlu Camisinde Barok Motiflerden Rokoko ve Ampir'i andıran motiflere kadar her türlü batılı biçimler kullanılmıştır. Anadolu'da batı etkili Türk Mimarisinde, kronolojik bir üslup sırası görülmediği gibi,"Türk Baroku", "Türk Rokoko'su" diye ayrımı yapılacak bir üslup billurlaşması da olmamıştır. Batıda çeşitli gelişme dönemlerinde sırasıyla ortaya çıkmış bulunan üsluplar, karma olarak uygulanmıştır.

Bir başka önemli nokta da dekorasyonda "c", "s" kıvrımları, kartuşlar, kompozit sütun başlıkları, bol kıvrımlı akantuslar, girlandlar gibi batılı karakterde motiflerin yanı sıra, nakış ve kabartma alanında da tasvirlerin dikkati çekmesidir. Ev, saray gibi sivil mimari eserlerinden başka, camilerde de karşımıza çıkan bu alışılmadık resimler, Türk resim sanatı hakkındaki görüşleri değiştirecek önemdedir.

Sanatçı sorununa gelince; bu konuda bir çok değişik görüşler bulunmaktadır. Bunlardan biri bu dönem eserlerinin azınlık ustaları tarafından yapıldığıdır. Üç ki-

taya yayılan ve her tarafı vatan sayan Osmanlı İmparatorluğu'nda her boydan her dinden sanatçı varolmuştur. Her devirde görülen bu durum bu devirde de bulunacaktır. Nuru Osmaniye Camiinde Simon Kalfa, Fatih Camiinin yenilenmesinde Kör Yani Kalfa çalışmış ve benzer daha bir çok örnek sıralanmıştır. Aslında o devirde Osmanlı azınlıkları da tam anlamıyla Osmanlı idi.

Bir diğer görüş; dışardan gelen yabancı sanatçıların bu yoldaki öncülüğüdür. 18. yüzyılın ikinci yarısında I. Abdülhamit ve III. Selim'in yabancılara gösterdikleri ilgi sonucunda Melling, Kavfer, Castellan ve Prea'ult gibi sanatçılar İstanbul'a gelmiştir Bunlar bir çok eser vererek ve bazı etkiler yayarak mimari gelişmemize katkıda bulundukları doğrudur. Ancak bunlar esasen batıya yönelmiş ve bu yolda epeyce yol almış bir Türk Sanat ortamına gelmişlerdir. Bu yüzden belki de doğrudan doğruya öncü olmayıp gelişmeyi hızlandıran bir rolleri de olsa gerektir.

Bu dönemde mimar olsun, süslemeci olsun Türk sanatının her döneminde azınlık ve Türk asıllı ustalar bu toplumun isteklerini birlikte karşılamıştır Hangi asıldan olursa olsun, bu toplumun istediği şeyleri yapan, bu topluma mal olmuş bir kişilik taşırlar Halk da bunları kabul etmiştir.

KAYNAKÇA

AKOK, M., "Ağrı- Doğubeyazıd'da İshak Paşa Sarayı Röleve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi,* sayı. 10/2,1961.

AKTEPE, M., "İzmir Hanları ve Çarşıyarı Hakkında Ön Bilgi", *Tarih Dergisi.* sayı. 25,1971.

"Osmanlı Devri İzmir Camileri Hakkında Ön Bilgi", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* S:3,1973

AREL, A., *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,* İst. 1975

ARIK, R., Bazı örnekleriyle *Anadolu'da Barok Denen Camiler* (basılmamış doç.tezi), Ank.1972, *Batılılaşma dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami,* Ank.1973, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,* Ank.1976

CEZAR, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi.* İst.1940

ERSOY, B., *İzmir Hanları,* Ank.1991

KARAL, E. Z., "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat I,* İst.1940

KINNEİR, J. M. D., *Journey Through Asia Minor, Arrmenia and Koordistan in the years 1813 and 1814 with Remarks on the Marches of Alexander and Retreat of Ten Thousand,* London 1818.

KUBAN, D.,Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İst.1954, Bir Batı Anadolu Gezisi, İst.1962

KURAN, A., Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs: "Küçük Efendi Manzumesi", *Belleten.* Sayı. 27/107,1963.

KUYULU, İ., *Karaosmanoğlu Ailesine ait Mimarı Eserler.* Ank.1992.

LEWİS,B., *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* Ank.1970.

XVIII. YÜZYILDA TÜRK BAROKU CAMİLER

DR. BETÜL BAKIR
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MESLEK YÜKSEKOKULU

18. yüzyılda Avrupa'da tüm ihtişamıyla devam eden Barok'un, coşkun, gerçeküstü, şaşırtıcı mekanlar yaratma isteğindeki doğrultusu osmanlılarda Lale devrinde şaşalı, olağandışı, hayal ürünü mekanlar sergileyen gösterilerle başlar.

Batı etkilerinin Türk mimari ayrıntılarıyla karıştırılarak sergilenmesi saf barok uygulamalarına olanak vermemiş geleneksel yapı detaylarından XIX. yüzyıla kadar vazgeçilmemiştir. On sekizinci yüzyılda Osmanlı mimarisine adepte edilen ve geleneksel yapı uygulamaları içinde öğütülen Barok-Rokoko anlayışının belirli oranlarda kullanımıyla ortaya çıkan yeni akım Türk Barok'u olarak değerlendirilmektedir.

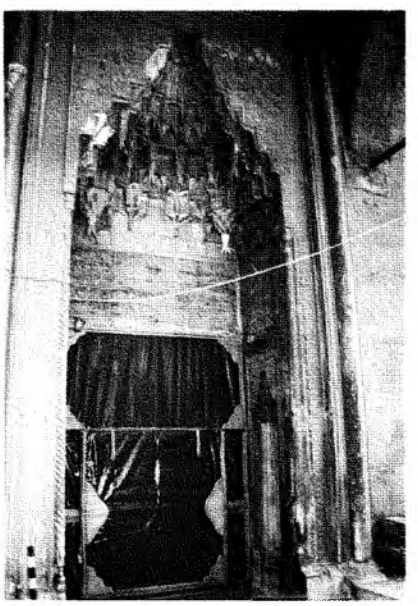
Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da belirginleşen saray çevresinin dini mimari üzerindeki etkileri özelikle Selatin camilerinde yoğunlaştığı halde Türk Barok'u üslubu sayılı camide benimsenmiştir.

(Şekil 1'de) belirtilen ölçüler irdelenerek söz konusu camilerin mimari özellikleri somut verilere dayandırılmaya çalışılmıştır.

HEKİMOĞLU ALİ PAŞA CAMİİ

İstanbul Cerrahpaşa semtinde 1734 yılında Sadrazam Hekimoğlu Ali Paşa tarafından yaptırılan caminin son cemaat mahallinde altı adet mermer sütun (çxh: 0,50x5.30) m ölçülerinde inşa edilmiştir. Batı cephesinde cümle kapısı, kuzey ve güney cephelerinde iki yan girişi vardır. Cümle kapısı ölçüleri; (mxnxH3= 1.95x2.38x3.17)m dir. Ahşap malzemeyle inşa edilmiş olan kapının üzerinde 5 sıra altın yaldız ile yazılan yazı[1] nişlerin üzerlerinde de devam etmektedir. İki yanda ince burgulu sütunlar ve kapı çerçevesinin dış kenarını sınırlayan iki adet düz gövdeli sütunlar yerleştirilmiştir. Kapının oturduğu nişin üzerindeki mukarnaslar ve mukarnasların dış yüzeyindeki bitkisel motifli kabartmalar, en üstde bir sıra akant yaprağı motifi ve üçgen tepelik klasik üslup ile batı etkilerinin karma kullanılmaya başladığı ilk örneklerden birisidir. (Resim 1.)

Mihrap, yarım daire plana oturmuş (axrxH1= 1.70x0.80x6.80)m ölçülerinde beyaz mermerdir. Minber (KxLxH2= 1.10x4.35x10.000) m ölçülerinde ve beyaz mermer bitkisel motifler yeşil, siyah, yaldız boyalı çerçeve ve çiçek motifleri ile çerçevelenmekte, ortadaki altın yaldız boyalı gülçe altın yaldızlı çubuklarla sınırlanmaktadır. Mihrabın sonunda ve mihrap girintisi içinde yer alan Hünkar mahfili yaldız boyalı dökme demir kafes ile kapatılmıştır. Kafes üzerindeki C kıvrımları, kartuş benzeri daireler üzerine oturan akant yaprakları barok etkilerdir.



Resim 1. Hekimoğlu Ali Paşa Camii cümle kapısı.

Kesme taş minare kuzey-batı cephesiin sağıda olup iki köşesi sütunçeli kürsü üzerinde bezemesiz kürsü yerleştirilmiştir. Şerefe altındaki iç bükey çizgisel hatlar dalgalanmalar yaratırken, şerefe üzerinde bitkisel motiflere dönüşür. Külah konik durumuna geçirdiği onarımlarla gelmiştir.

Hekimoğlu Ali Paşa camiindeki ağırlık kulesi, payanda, aynalı tonoz, üçgen, bingi, kemer, sütun ve pencere gibi diğer yapısal elemanlar klasik üsluptadır. Şekil, (Resim 2.)

HACI BEŞİR AĞA CAMİİ

Hacı Beşir Ağa Camii, Cağaloğlu'nda 1745 yılında Dar-üssade Ağası Hacı Beşir Ağa tarafından inşa ettirilmiştir. Kubbe, (RxH=9.50x11.90)m ölçülerinde ve içte daire, dışta onikigen kasnak üzerine oturmakta, 4 köşedeki üçgen bingiler üzerinde dört halifenin isminin yazıldığı madalyonlar çelenk motifleriyle çerçevelenmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda yapılan bozuk perspektif etkisi veren konsollar S kıvrımlı kurdeleler ve kubbe merkezine doğru gittikçe küçülen akant yaprakları kubbe merkezinde bir rozetten çıkan yapraklarla, madalyon motifine dönüşmektedir.

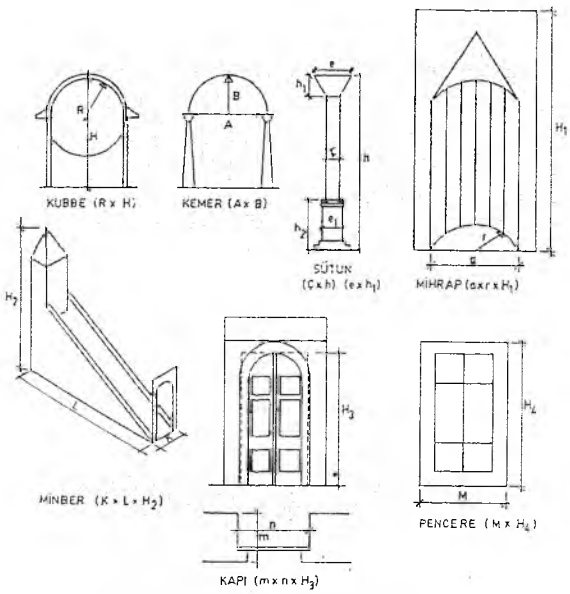
Son cemaat mahallinde, onarımlarla suni taş kaplanan (çxh= 0.65x3.60)m ebatlarında üç adet ayak, (çxh= 0.34x3.10) m ebatlarında, stilize akant yaprak başlıklı üç adet mermer sütun, ana mekanda iki adet (çxh= 0.25x2.62)m ebatlarında, volüt ve akant yaprak bezemeli başlıklı mermer sütun mevcuttur.

Yarım daire planlı mihrap, (axrx H1= 1.10x0.58x3.50)m ebatlarında, üzerinde kalem işiyle bozuk perspektif izlenimi veren sütunçe, akant yaprakları ve iyonik sütun başlıkları resmedilmiştir. Üst tarafta siyah zemin üzerine bir sıra altın yaldızlı Ayeti kerime yazılmıştır.

Hünkar mahfili, son cemaat mahalline bitişik ve cümle kapısından girildiğinde sol üst köşede olup, yaldız boyalı bitkisel motif kabartmalı ahşap kafesle kapatılmıştır.

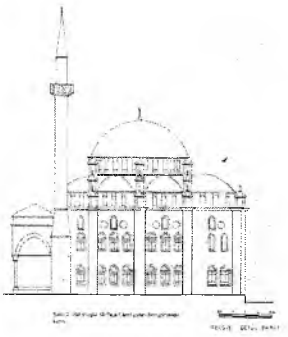
Camiye giriş bir kapıdan yapılmakta, ayrıca ana mekandan kütüphaneye geçilen bir kapısı daha bulunmaktadır. Cümle kapısı boyutları (mxnxH3= 1.70x1.20x2.43)m ve üzerindeki kitabe yazısı altı sıradır.[2]

Hacı Beşirağa Camiinde aynalı tonoz, kemer, minare ve revaklar klasik üslupta yapısal elamanlardır. (Şekil 3.)



Şekil 1- Yapısal Elemanların Simgeleri

Şekil 1. Yapısal Elemanların Simgeleri



Şekil 2. Hekimoğlu Ali Paşa Camii, güney-Batı Göünüşü Kapısı

Şekil 3. Hacı Beşirağa Camii

NURUOSMANİYE CAMİİ

1755 yılında Padişah III. Osman tarafından Çarşıkapı'da inşa ettirilen Nuruosmaniye Camii, cepheleri payanda, silme, korniş, ağırlık kulesi, fistolu kemer, sütun gibi yapısal elemanlarla nitelik zeminliğine ulaşan, konumuyla ve çevresindeki külliye yapılarıyla kentsel silüeti etkileyen Türk Barok'u üslubunu içine sindirmiş ender yapılarımızdandır. Ana kubbenin kasnağa oturduğu noktada, askı kemerinin üzerinde ağırlık kulesiyle eğrisel bir hareketle birleşen, yan revakların ve mihrab nişinin üzerinde dolaşan kornişlerden başka zemin kotunda, kubbe kasnağının tabanında dolaşan silme grupları cephelere dinamizm kazandırmaktadır.

Fil ayakları düşeyde 4 adet ağırlık kulesiyle nihayetlenmekte ve bunların bir kot altında, mihrabın sağ ve sol cephelerinde kuleler daha sadeleşmiş halleriyle tekrar etmektedir. Ağırlık kuleleri, dalgalı hareketler yapan payandalarla kubbe kasnağına bağlanmaktadır.

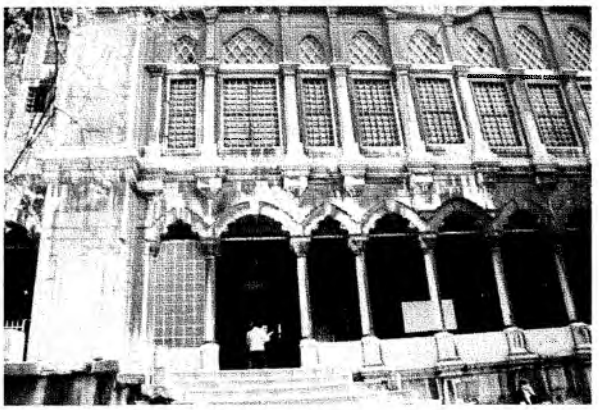
Yarım daire kasnak üzerine oturan kubbede (RxH=23.50x39.00)m'lik ölçülerle, mekan boyutlarına göre Sinan dönemine kıyasla kubbe basıklığının azaldığı, Avrupa'daki aynı dönem yapılarının kubbe yüksekliklerine yaklaşıldığı görülmüştür.[3] Kubbe yükünü kasnağa aktaran üçgen bingiler üzerlerinde Allah, Muhammed, Ömer ve Ali yazıları siyah zeminli madalyon motiflerine altın yaldızlı kalem işleriyle işlenmiştir. Yan revaklarda, yan giriş kapılarındaki kemerlerde, ana mekanda bulunan kemerlerde fistolu kemerler hareketli elemanların yer aldığı bir yapıda oldukça sade durmaktadır.

Beyaz mermerin kullanıldığı beş kenarlı mihrap (axrxH1=1.45x0.75x5.00)m ebatlarında olup, yanlardaki sütunçe ve sütunçe başlıklarında yivler altın yaldız boyalıdır. Üstde kırmızı boyalı mermer zemin üzerinde bir sıra Ayeti Kerime altın yaldızla yazılmıştır. Beyaz mermer ve yeşil porfir taşının kullanıldığı minberde, konturlar ve derzler altın yaldızlıdır. Caminin doğu köşesinde yer alan hünkar mahfili, üzerinde S, C kıvrımlar ve akant motiflerin işlendiği tepeliğin yerleştirildiği sade bir kafesle kapatılmıştır. Hünkar kasrı, tam mihrab duvarının arkasında ve kapalı bir rampayla çıkılan yığmataş tekniğiyle inşa edilmiş iki oda, bir salondan ibarettir.

Cümle kapısının (mxnxH3= 2.20x2.77x4.25)m yanısıra iki adet tali giriş mevcuttur. Cümle kapısına oturan siyah-beyaz almaşık mermerin kullanıldığı fistolu kemer, üzerinde dikdörtgen siyah zemin altın yaldızla yazılmış kitabe yazısı[4] ve stilize akant yaprağı, kabartma diş ve damla motiflerinin dizildiği 7 sıra bezem, bunların altında S, C kıvrımları, yaprak motiflerinin yer aldığı zengin kabartmalar kapının üzerinde sıralanmaktadır.

Resim 2. Hekimoğlu Ali Paşa Camii mihrap cephesi.

Resim 3. Nuruosmaniye Camii güneybatı cephesi.



Resim 4. Nuruosmaniye Camii Kapalıçarşı'ya bakan giriş.

Pencerelerde zemindeki birinci sıra haricini fistilo kemer, içliklerde de S ve C kıvrımlı motifler kullanılmıştır. Cümle kapısının sağında ve solunda bulunan minarelerde düz bir küb üzerine yivli gövde oturmakta balastradlı şerefe profillendirilmiş kesme taş külah ile sona ermektedir. (Resim 3, 4.)

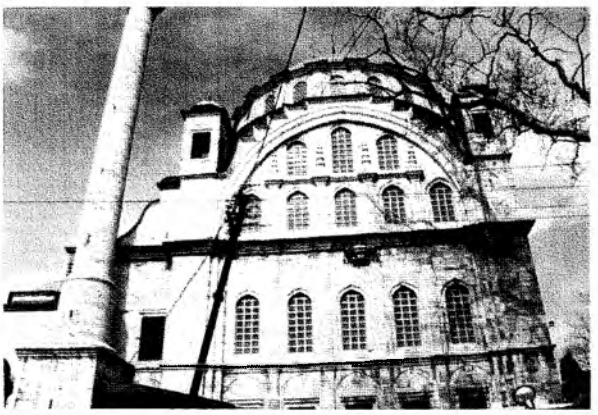
AYAZMA CAMİİ

Üsküdar'da Sultan III. Mustafa tarafından 1760'da inşa ettirilen Ayazma Camii cephelerinde çizgisel karakterler alçak kabartmalar halinde yüzeysel olarak yer almaktadır. Silmeler, zemin kotunda, son cemaat mahallinin saçağında, ağırlık kulelerinde, kubbe kasnağının alt ve üst sınırlarında, kornişler ise, askı kemerleri üzerinde ve payandalarda dolaşmaktadır. Kubbe, (RxH= 13.60x27.20)m ebatlarında, son cemaat mahalli 4 adet küçük kubbecik-

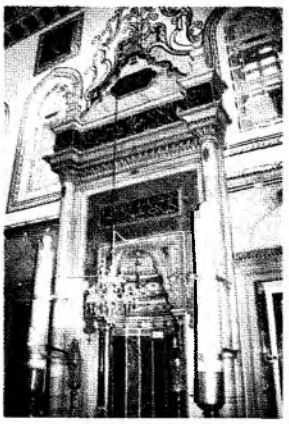
lerle, hünkar mahfili 2 adet aynalı tonoz ile örtülüdür. Ana mekanın 4 köşesindeki pandantiflerde siyah zeminli madalyonlar içinde 4 halifenin ismi yazılmıştır. Kemerlerde, klasik üsluptan ayrı, son cemaat mahallinde asimetrik düzenli tam kemerler, hünkar dairesi üst katta fistolu kemerler uygulanırken cephedeki askı kemerlerinde klasik teğet sivri kemer kullanılmıştır. Mermer sütunlar ve sütunçelerde Türk Barok'unu yansıtan başlıklarda stilize akant yaprakları ve yivler siyah, kırmızı ve altın yaldızla boyalıdır.

Mihrap, yarım daire planlı olup (axrxH1= 3.20x0.65x7.60)m boyutlarında ve kırmızı mermer malzeme ile mekandaki çok renkli uygulamaya katılmaktadır. Mihrap, S ve C kıvrımlı kabartmalardan oluşan tepelik ile tamamlanır. Beyaz mermer üzerine C kıvrımları ve bitkisel motiflerin oyma tekniğinde işlendiği minberde yeşil granit ile su geçilmiştir.

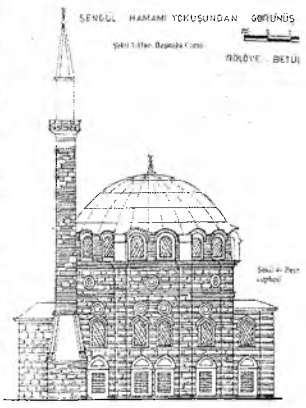
Hünkar mahfili mihrabın solunda ve dökme demir kafeslidir. Bitkisel motif işli peçeleri ve birbiri içinden



Resim 5. Ayazma Camii.



Resim 6. Ayazma Camii mihrabı.



Şekil 4. Zeynep Sultan Camii, Güney-Batı görünüşü cephesi

geçmiş daire kavisleri biçiminde kafesler altın yaldız boyalıdır. Caminin cümle kapısının solunda, kesme taştan kargir, bir kollu merdivenle çıkılan, 1 odalı, 1 giriş holü ve WC'si olan hünkar dairesi konulanır. Son cemaat mahallinde cümle kapısının yanısıra güney cephesinden küçük bir giriş vardır. Cümle kapısının iki yanında kademeli düzenlenen sütunçelerin başlıkları birbirine yaldız boyalı silme ile bağlı ve üzerlrne hilal oturtulmuştur. Kitabe, iki yanda sütunçelerle sınırlandırılmış ve yeşil zemin üzerine altın yazıyla yazılmıştır.[5]

Minare giriş kapısının sağında ve geniş yivli daire kübün üzerinde kesme taş malzemeyle inşa edilmiştir. Şerefe altı iki sıra dişli bezemeli, külah orjinal biçiminde soğan şeklindedir. (Resim 5, 6.)

ZEYNEP SULTAN CAMİİ

Gülhane Parkı karşısında 1769'da Zeynep Sultan tarafından yaptırılan cami, taş-tuğla almaşık cepheleri ve derin, hareketli kornişleriyle dikkati çekmektedir. Kubbe eteğinde kasnak pencerelerinin kemerlerini dolanarak dalgalanan korniş, ana mekan çeperlerinin üst noktasında kesik kesik devam ederken, kubbe köşelerindeki trompların çeperlere oturduğu noktada ve mihrap örtüsü saçağında süreklilik kazanır.

Kubbe (RxH=12.40x19.20)m boyutlarında, yüksek kasnak üzerinde 16 adet tam kemerli pencereleri ile mekanda aydınlık düzeyini yüksletmekte, 8 adet payanda plastırlara oturmaktadır.

Sütun başlıklarındaki sadelik sadece köşelere birer adet stilize akant yaprağı yerleştirmeye varmıştır. Mihrap 7 kenarlı plana oturmakta ve çevresinde kalın, bir sıra silme dolaşan tam kemerle nihayetlenmektedir. Mihrap nişinin iki yanında kabartma deniz kabuğu motifleri, üstde siyah zemin üzerine bir sıra ayeti kerime yazısı vardır.

Ahşap minberde, altın yaldızlı ve yeşil boyalı zeminde korkuluklara S, C, kıvrımları ve kartuş motifleri oyma tekniğinde işlenmiştir. Giriş kapısının solunda yer alan hünkar mahfilinde, kafes üzerinde ortada kartuşun bulunduğu S ve C kıvrımlı kabartmalar bulunmaktadır. Cümle kapısı (mxnxH3=1.26x1.95x3.40)m ebatlarında, kitabesi kırmızı zemin üzerine üç sıra altın yazılı, kitabenin üzerinde ortada büyükçe bir deniz tarağı ve hila kabartması mermere oyulmuştur.

Cümle kapısının sağındaki minarede kürsü ve küb kısmı kesme taş, gövdesi tuğladan örüldüğü halde gövdede taş basamaklar dışarıdan görülmekte, kare planlı küb bölümünün köşelerinde minik sütunçeler ve şerefede ferforge korkuluklar yer almaktadır. (Şekil 4.)

FATİH CAMİİ

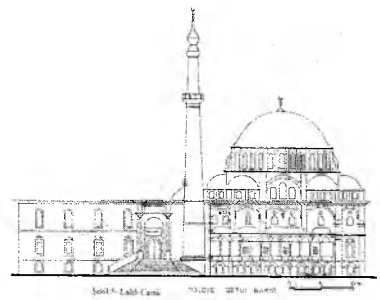
XVIII. yüzyılda depremde yıkılan Fatih Camiinin ana mekanı yeniden inşa edildiğinden mevcut elemanlar klasik, bu yüzyılda inşa edilenler Türk Barok'u üslubundadır. İç avlu, mihrap duvarı, son cemaat mahalli, cümle kapısı klasik dönemden kalan yapı elamanlarıdır. Caminin ana mekanı ve yıkılan bölümler 1771 yılında III. Mustafa tarafından yaptırılmıştır.

Ana mekandaki Barok üslubun bariz örnekleri tam kemerler ve hünkar mahfilini, müezzinler mahfilini taşıyan köşeleri akant yapraklı sütun başlıklarıdır. Mihrabın solundaki hünkar mahfilinin dökme demir kafesi üzerinde C kıvrımları ve akant yaprakları oyma tekniğinde ahşaba işlenmiştir.

Minare, cümle kapısının bulunduğu duvarın sağ ve sol köşelerinde iki adet, kesme taş tekniğinde ve küb kısmı mukarnaslıdır. Şerefe altında dalgalı bir eğri boyunca hareket eden çizgisel karakter ve aylama askı motifi her iki şerefede dalgalı korkuluğun üzerine işlenmiş, aylama askı sırası külahın altında da tekrarlanmıştır. Gurlitt'in çizdiği bir kesitte eğrisel ve silindirik kesme taş külahın yerini günümüzde sivri, kurşun kaplamalı külah almaktadır. (Resim[6] 7, 8.)

LALELİ CAMİİ

1774 yılında Sultan III. Mustafa tarafından Laleli'de inşa ettirilen Laleli Camiinde cephe hareketine ağırlık kuleleri de katılarak ana mekan çeperlerinin sonuçlandığı noktadan yan revakların hizalarına kadar inen, payanda duvarları üzerine oturan kuleler yapılmıştır. Ana kubbe (RxH=14.30x25.70) m ebatlarında ve sekizgen kaide üzerine daire kasnak bindirilerek kubbenin yüksekliği arttırılmış ve kasnak pencerelerinin sayıca artmasına olanak verilmiştir. Her bir kasnak penceresi sövesindeki payandalara kubbe yükü bölünmektedir. Yan cephelerde daire tepe pencerelerini çevreleyen tam kemerler küçük sütun başlıklarıyla kesilmekte, ana mekanda ve yan revaklarda tam kemer uygulandığı halde son cemaat mahalli revaklarında uygulanan sivri teğet Türk kemeri klasik öğelerin batı elemanlarıyla kombinasyonuna iyi bir örnek teşkil etmektedir. (Şekil 5.)



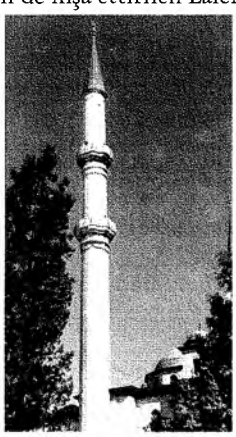
Şekil 5. Laleli Camii.

Ana mekanda 4 adet beyaz mermer fil ayağı, hünkar mahfilinde yeşil porfir taşından yapılmış sütunlar kullanılmıştır. Son cemaat mahalli revakları sütun başlıklarında, köşelerde S biçiminde stilize akant yapraklı, ana mekanda ise kompozit başlıklar taş ustasının kendine özgü bezemelerini belirtmektedir.

Mihrap, yarım daire planlı olup yeşil porfir taşı, üzerinde pembe granit kullanılmış, mihrap nişi beyaz mermerle kaplanırken genelde bezemede pembe, yeşil, kahverengi granitlerle renk uyumları aranarak geometrik şekiller düzenlenmiştir.

Siyah, kırmızı ve yeşil granitlerle çizgisel desenler yapılan minberde çizgisel yivler ve merdiven korkuluğundaki ortadaki madalyon altın yaldızla boyalıdır. Hünkar mahfilinde dökme demir kafesin baklavalı çubuklarının ortasındaki boşluklarda dikenleşmiş akantlar, kafesin üstünde S ve C motifli kabartmalarla bezeli tepelik vardır.

Caminin kuzey-doğu cephesinde yığma taş tekniğinde ve bir rampayla çıkılan 1 oda, 1 holü bulunan hünkar kasrı mevcuttur. Laleli Camiinin bir cümle kapısı ve iki tali girişi bulunmaktadır. Cümle kapısının iki yanın-



Resim 7, 8. Fatih Camii minaresi.

Resim 9. Laleli Camii cümle kapısı.

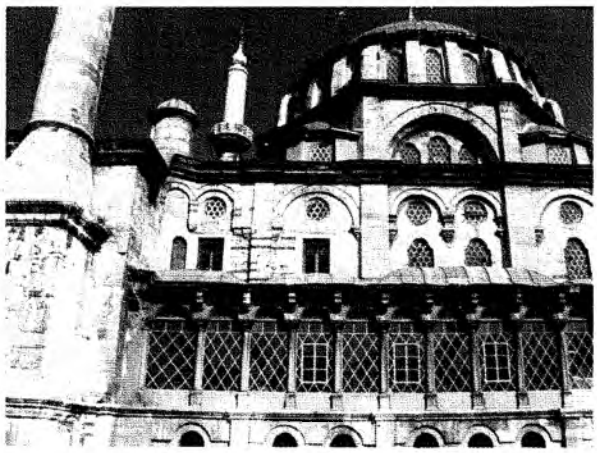
daki sütunçelerin bezemesiz iyonik başlıkları, kapının üzerinde iki ince plastırla sınırlanan çerçevenin üzerinde dalgalı, sade çizgilerle bezeli mermer kabartmadan başka bezemeye gerek görülmemiştir. (Resim 9.)

İki adet minarede gövdeler dış bükey kıvrımlı, şerefe altı dalgalı, şerefe korkuluğu geometrik motifli ve soğan biçimli külah üzerinde düşey, kabartma çubuklar oyulmuştur. (Resim 10.)

BEYLERBEYİ CAMİİ

Beylerbeyi'nde, 1778 yılında Padişah I. Abdülhamid tarafından yaptırılan caminin kubbesi, sekizgen kasnak kaideli bir daire kasnağına oturmaktadır. Boyutlar (RxH=14.60x20.20)m'dir. Son cemaat mahalli ve ana mekanda suni sarı renkli boya ile almaşık görüntüsü veren, aslen beyaz mermerden oluşan tam kemerler, altın yaldız boyalı kompozit, korentiyan ya da düşey yivlerle süslü sütun başlıklarına oturmaktadır.

9 köşeli plana oturan mihrap beyaz mermer ve altın yaldızlı çubuk profillerle bezeli olup mihrap nişi fistolu kemer ile nihayetlenmekte, iki yanda stilize kum saati biçiminde kaideli ve yivli başlıklı bulunan sütunçeler ile sınırlanmaktadır. Kitabede, altın yaldızlı dikdörtgen çerçeve içinde siyah zemin üzerinde ayeti kerime yazısı yazılıdır. Ahşap minberde siyah zeminde sedef kakmalar, altın yaldızlı çizgiler ve yivlerle sade görünüm yaratılmıştır. Hünkar mahfili dışbükey eğrisel bir hareketle ana mekana doğru taşarken, aynı eğrilikte sarmal motifli dökme demr kafes, yaklaşık 50 cm. yüksekliğinde mermer üzerinde yerleştirilmiştir.



Resim 10.

Son cemaat mahallinin sağında ve solunda yığma taş tekniğinde inşa edilmiş hünkar dairelerine iki kollu merdiven ile girilmekte, zeminleri revaklarla boşaltılan ve sütunlar üzerinde yükselen her iki dairede de birer adet oda, hol ve WC bulunmaktadır. (Resim 11.)

Resim 11. Beylerbeyi Camii, Hünkar Dairesi

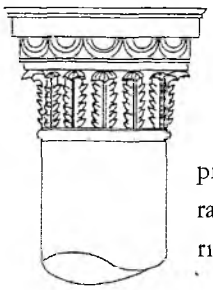
Resim 12. Emirgan Camii Minaresi

Cümle kapısı deniz cephesinde, diğer iki giriş kuzey ve güney cephelerindedir. Cümle kapısında üzengi noktası profilli kemer ve sade mermer söve, alçak kabartma çizgisel oluklarla şekillendirilmiştir. Kitabede dikdörtgen çerçeve içinde 6 sıra altın yaldızlı yazı vardır.

Son cemaat mahallinin sağında ve solunda kesme taştan inşa edilmiş minarelerde küb soğan şeklinde gövde yivli ve şerefede aylama askı kabartmaları yer almaktadır. Mihrap duvarının üzerindeki dolu, silindir şeklinde 4 adet ağırlık kulesinin herhangi bir mimari özelliği yoktur.

EMİRGAN CAMİİ

Emirgan'da 1780 yılında Sultan I. Abdülhamid tarafından yaptırılan cami, yığma taş tekniğinde ve örtü sistemi ahşap oturtma çatı, içte tavan kaplamalır düz geçme ahşap, tavanın göbeğinde stilize akant yaprağı ve ortasında güneş motifi vardır.



Şekil 6. Emirgan Camii sütun başlığı.

Kuzey-batı cephesinde yer alan giriş kapısının iki yanında dor nizamında başlıkları olan sütunçeler ve lento beyaz mermerden yapılmış, üstte yeşil zemin üzerinde 5 sıra yazılı kitabenin[8] alt ve üst sınırlarında iki sıra silme geçilmiştir. Ana mekanda beyaz mermerden yapılan sütunlar arasında hünkar mahfilini taşıyan sütunlar yeşile boylı ikinci kattaki sütunçeler siyah granittr. Sütun başlıkları kompozit ve ince akant yapraklarının sıralandığı korent sitillerinde, abartılı yaldız boyalıdır. (Şekil 6.)

Mihrap, yarım daire kemerli ve iki yandaki alçak kabartmalı sütunçeler üzerinde çiçek motifleri işlidir. Minber, beyaz boyalı ahşap üzerinde hafif kabartmalı bitkisel motifler, daireler ve mermerden yapılmış iyonik başlıklı sütunlarıyla rokoko üslubundadır. Hünkar dairesi ile bağlantılı hünkar mahfili, yaldız boyalı dökme demir kafe-

Resim 13. Emirgan Camii hünkar mahfili kafesi.

sindeki bezemesi ile dikkati çekmektedir; buğday ve sarmaşık motiflerin üzerinde diken biçimini alarak sertleşen akant yaprağı, ampir etkisindedir. (Resim 13.)

Hünkar dairesi caminin solunda ahşap yığma tekniğinde inşa edilmiş, zeminde ve üst katta ikişer adet oda ve WC'si, üç kollu merdiveni ve biri camiye, diğeri iki kollu bir merdivenle dışarıya açılan iki adet girişi mevcuttur.

Giriş kapısının sağında konumlanan minarede, küb kısmında kabartma gül motifleri, şerefe altında payanda görevi üstlenen akant yaprakları, külah altında bir sıra aylama askı ve bir sıra stilize akant yaprağı motif kabartma şeklindedir.

CEZAYİRLİ HASAN PAŞA CAMİİ

1783 yılında Kasımpaşa'da donanma askerlerine hizmet amacıyla Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa tarafından yaptırılan cami kışlanın iç avlusunda konumlanmaktadır. Yüksek bir daire kasnağa oturan, (RxH=4.87x13.45) boyutlarındaki kubbe 4 köşede payandalarla ağırlık kulelerine bağlantılıdır. (Resim 14.)

Resim 14. Cezayirli Hasan Paşa Camii

Ahşap konstrüksiyon ile inşa edilmiş son cemaat mahalli ve hünkar mahfilli, basık kemerlerle yüklerin aktarıldığı 6 adet sütuna oturmaktadır. Son cemaat mahallindeki sütün başlıkları ise dışbükey silindirik gövdenin iki yatay çizgisel hatla sıkılmış görünümündedir.

Mihrap, çokgen planlı ve kırmızı, mavi, yeşil renklerle boyalı olup iki yanda kötü perspektif izlenimi yaratan sütunçeler kalem işiyle resmedilmiş, ana mekanı dolaşan friz, mihrabın üzerinde yükselerek kitabe yazısıyla birleşmiştir. Kitabede Hattat Osman Hilmi Efendinin yazdığı ayeti kerime vardır. Ahşap oyma tekniğinde ve byaz boyalı minberde, yanlarda üçgen çerçeve içinde bitkisel motifler, girişinin üzerinde yaldız boyalı ortası kartuşlu bitkisel motifli tepelik abartılıdır. Hünkar mahfili kafesinde de bitkisel motifler birbiri içine geçmiştir.

Camiinin girişleri, kuzey-batı cephesinde cami kotunda cümle kapısı, kuzey-doğu cephesinde bodrum katta dershane ve su sarnıcına giriş,[9] güney-doğu cephesinde de bodrum girişi ve ayrıca caminin mahfil katında iki köprü ile kışlaya bağlı olduğu kaynaklarda belirtilmiştir.[10]

Kuzey-batı cephesinin sağında yer alan minarede soğan biçiminde küb kısmı ve dışbükey şerefe altı batı etkileridir.

ŞEPSEFA CAMİİ

Unkapanı'nda 1787 yılında, Fatma Şepsefa Hatun tarafından yaptırılan caminin kubbesi (RxH=

10.60x6.60) m. ölçülerinde ve sekizgen kasnak kaidesi üzerine oturan daire kasnakla kubbe yüksekliği arttırılmıştır. Zemin katta taş cidarlar, mahfil katında tuğla-taş almaşık cidarlara dönüşmekte, tuğla-taş almaşık cephelerde ve kubbe kasnağındaki pencerelerde tuğla malzemeyle örülmüş tam kemerler hakimdir.

Taş minarenin küb kısmı düz, bezemesiz, şerefe altın kalın dişli, şerefe korkuluğunda ise dikdörtgen çizgisel motifleri resmedilmiş ve iki yanda dorik sütun başlıklı sütunçelerle sade görünümdedir. Üstteki kitabede siyah zemin üzerine bir sıra ayeti kerime yazısı vardır. Ahşaptan yapılmış genelde beyaz boyalı minberde merdiven yanındaki silmeler yeşile boyanmıştır.

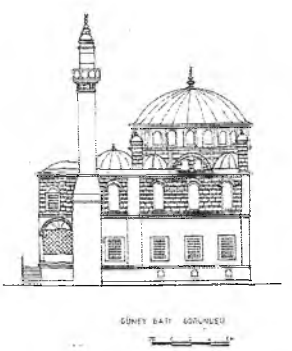
Cümle kapısı (mxnxH3=1.30x1.74x2.75) m. ebatlarında ve mermer söveli üzengi noktası profillendirilmiş tam kemerde kilit taşının bulunduğu yere dikenleşmiş akant yaprağı yerleştirilmiştir.

Şepefa Hatun Camii'nde yapısal elemanlarda abartılı bezemelerden kaçılmış, hareket, cephelerdeki farklı malzeme kombinasyonlarında ve çift kasnakla yükseltilen kubbede aranmıştır. (Şekil 7.)

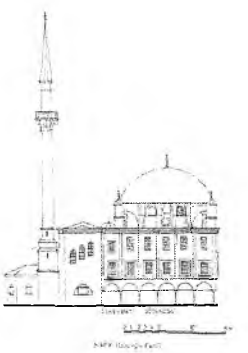
HALICIOĞLU CAMİİ

1793 yılında Mihrişah Sultan tarafından Halıcıoğlunda, Humbaracılar ve lağımcılara hizmet vermek amacıyla Humbaracılar kışlasının tam ortasında yaptırılmış, günümüzde bir kısım binalar yıkılarak yol geçirildiğinden cami dışarda kalmıştır.

Kubbe (RxH=12.40x15.60) m. boyutlarında yüksek bir kasnak üzerine oturmakta, 4 köşedeki silindirik ağırlık kuleleri kubbe kasnağına payandalarla bağlanmaktadır. Abdest musluklarının yer aldığı yan galerilerde tam kemerler köşeleri stilize akant yapraklı mermer



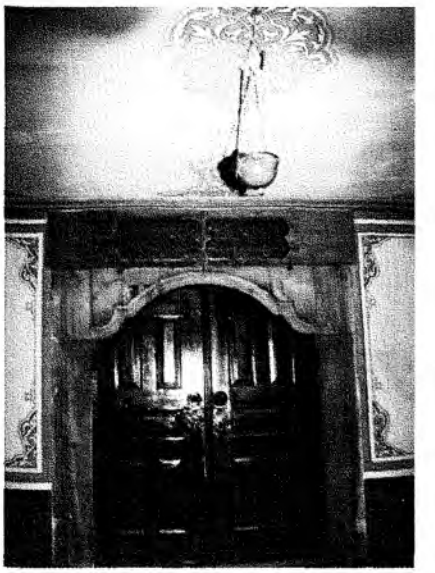
Şekil 7. Şepsefa Camii.



Şekil 8. Halıcıoğlu Camii.

başlıklara oturmakta, pencerelerde ise sivri kemerlerin kulanıldığı görülmektedir. Sütun başlıkları dış cephelerde mermer iken, hünkar mahfilinde ahşap malzemeden, sade, yatay profilidir.

5 iç bükey kenarlı mermer mihrap, üzerinde fistolu kemeri ve iki yanda alçak kabartma dor sütunçeleriyle sade bir görünüm arz eder. Kitabede, beyaz boyalı zeminde bir sıra ayeti kerime vardır. Üstte S ve C kıvrımlarıyla hareketlendirilmiş taç tepelik yerleştirilmiştir. Beyaz ve yeşil renklere boyanmış ahşah minberde, merdivenin iki yanında silmeyle çevrelenen göbekte gülçe motifi işlidir. Hünkar mahfilinde, ahşap konstrüksiyon arasında yer alan dökme demir kafeste altıgen ve daire motiflerinin ortalarında yıldız motifleri ile bezelidir.



Resim 15. Halıcıoğlu Camii cümle kapısı.

Cümle kapısında üç merkezli basık kemer, kemeri çevreleyen bir sıra çizgisel hat mermer zemine alçak kabartma şeklinde oyulmuştur. Kitabede, yeşil boyalı zeminde 2 sıra altın yaldızlı yazı yazılıdır. (Resim 15.)

Minarede, küb kısmı soğan şeklinde, çokgen gövde, dalgalı hareket verilen şerefe altı ve iç bükey dilimli şerefe korkuluğu günümüze gelen elamanlar olduğu halde, taş külahın yerini yapılan oranımlarda kurşun kaplama almıştır. (Şekil 8.)

TEŞVİKİYE CAMİİ

1794 yılında padişah III. Selim tarafından Teşvikiye'de yaptırılan caminin kubbesi, (RxH=10.00x14.80) ebatlarında ve sekizgen bir kaideye oturmaktadır. Ana mekanın 4 köşesinde soğan biçimini alan kulecikler, ağırlık kulesi işlevinden uzaktır. Son cemaat mahalli ve hünkar dairelerinin üst örtüleri oturtma çatıdır. Ana me-

kanın köşelerinde, ortalarında C kıvrımları ve bitkisel kabartmaların oyma tekniğinde yapıldığı fruşlar üçlü gruplar halinde yerleştirilmiştir.

Mihrap, neo-klasik sütunçeler, kompozit başlıkları, dişli korniş, üstte sarmaşık motifli tepelik ile mimaride seçmeci dönemi yansıtır. Beyaz mermer minberde, neo-klasik sütunlar ile rokoko süslemeler hakimdir.

Son cemaat mahallindeki küfeki taşından inşa edilmiş minarede yivli gövde, dişli şerefe altı, şerefede köşeleri pahlı dikdörtgen bezemeleriyle neo-klasik etkiler taşır. Camide, sütun, kompozit sütun başlığı, hünkar da-

Resim 16. Teşvikiye Camii

iresi, cümle kapısı gibi yapı elamanları seçmeci üsluptadır. (Resim 16.)

EYÜP SULTAN CAMİİ

Sultan III. Selim tarafından Eyüp'te 1798 yılında inşa ettirilen Eyüp Sultan Camiinde silme ve kornişler hünkar dairesine kadar uzanmaktadır. Ana kubbe kasnağının alt ve üst sınırında, küçük kubbe ve yarım kubbelerin eteklerinde, ağırlık kulelerinin üst örtülerinde silmeler, ana mekan çeperleri ve iç avlu çeperlerinde kornişler dolanır. Ana mekanda 1. kattaki galeriyi taşıyan sütunlar arasında üzengi sathı profilli basık kemerler ve 8 adet fil ayağı üzerinde tam kemerler köşeleri volütlü ve akant yapraklı başlıklara oturmaktadır.

Planda 7 köşeli mihrap, beyaz mermerden, stilize deniz tarağı, dikenleşmiş akant yaprağı ve kartuşların altın varakla kaplanması ile rokoko etkileri taşımaktadır. Beyaz mermerden yapılan minber rokoko stilinde kartuşlar, yivli sütunlar, S, C kıvrımları ve silmeleri altın varakla kaplıdır. Mihrabın sağında bulunan hünkar mahfili ahşap konstürkisyon arasında, su sütünü biçiminde S cubuklarının devam ettirilmesiyle oluşturulan dökme demir kafeslidir. Kuzey-batı cephesinde cümle kapısı, bunun sağ ve solundaki cephelerde iki yan giriş vardır. Cümle kapısı, beyaz mermer çerçevel, (mxnxH3=1.66x2.30x3.54) ebatlarında, yanlarda iki kademeli sütunçeleri, sütun başlıkları üzerinde dikenleşmiş akant yaprağı ve deniz kabuğu kabartmaları, alçak kabartma kartuşlar, tam merkezde kitabenin üzerinde kartuş içinde yazılmış padişah tuğrası ve bu süslemelerin altın varakla kaplanması nedenleriyle rokok etkisinde olup Türk-Barok'u üslubunu yansıtır. Cümle kapısı üzerinde sarı boyalı zemin üzerinde altın yaldızla yazılmış iki adet kitabe bulunur.[11]

Son cemaat mahalli ve iç avluda revaklar sivri kemerli, duvar-sütun arasındakiler siyah-beyaz alaşımlı, avluya bakan yüzlerdeki kemerler ise beyaz mermerdir. Mermer sütunlar üzerinde volütlü ve volütler üzerinde akant yapraklı kompozit sütun başlıkları, yapının iç ve dış mekanlarında boyutları değişse de fil ayakları üzerindeki başlıklar da dahil olmak üzere bezemenin aynı olduğu ve mihrap, minber gibi elemanlarda yaratılan birlik, mekansal düzeni yapısal elemanlarda devam ettirmektedir.

Şekil 9. Eyüp Sultan Camii

Dış avluda kapalı bir küp geçit ile hünkar mahfiline bağlanan hünkar dairesinde iki oda ve WC bulunmaktadır. Külliyede ağırlık kulesi, payanda, üçgen bingi, yarım kubbe, aynalı tonoz ve minare gibi elamanlar klasik üsluptadır. (Şekil 9.)

SELİMİYE CAMİİ

Selimiye Camii, 1805 yılında Üsküdar'da aynı isimle anılan semtte kışladaki askerlere hizmet etmesi ve semt halkının sebil, çeşme, dokuma dükkanları, imaret, sıyan mektebi, vs. gibi imkanlardan da yararlanabilmeleri amacıyla Sultan III. Selim tarafından külliye olarak inşa ettirilmiştir.

Cephelerde nitelik nicelikten daha fazla önem kazanmaktadır. Yoğun silme ve korniş grupları, zemin kotunda, yan galerilerin saçaklarında, hünkar dairesinin saçağında, askı kemerlerini üzengi seviyesinde devam ede-

rek payandaların üzerine kıvrılan kornişler, askı kemerlerini vurgulayan kornişler, ağırlık kulelerinin kemer ve kubbelerinde, ana kubbe eteğinde ve kasnağın alt sınırında dolaşmaktadır. Ağırlık kuleleri kademeler halinde zemin kat kotuna kadar inmektedir. Köşe ayaklarının üzerindeki içi boş kuleler dikdörtgen planlı olup sütunçeler birbirine kemerlerle bağlanmış ve boşluklar demir şebekeyle kapatılmıştır. 8 adet silindirik kulecik, mihrap cephesi ve giriş cephesinin iki köşesine, kubbe kasnağındaki payandaların üzerine yerleştirilmiştir. Payandalar, kubbe eteğinde ağırlık kuleleri ile bağlantı sağlamakta ve yan galerilerde silindirik kuleleri cidarlara bağlamaktadır. Ana kubbe (RxH=14.60x25.00)m. boyutlarında ve daire kasnağa oturmaktadır. Kasnak pencereleri üzengisi profili tam kemerdir. Zemin kotundaki 1. sıra pencereler haricinde üzengi noktası profilli ve barok etkisinde tam kemerli pencereler uygulanırken pencere boyutlarında da 1/2 oranı gibi batı mimarisindeki pencere oranlarına yaklaşım söz konusudur.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'da barok üslubunda camiler, külliye düzeninde yer alan büyük Selatin camileri ya da bir kışlaya hizmet veren, kışlanın ortasında (Halıcıoğlu ve Cezayirli Hasan Paşa camileri gibi) ya da Selimiye Camii gibi kışlanın yanında konumlanan yapılardır.

Planda, kare forma yönelik geleneksel eğilimlerden vazgeçilmese de mihrap-cümle kapısı arasında mihrap nişinin dışarı çıkması ve son cemaat mahallinin kapatılmısıyla oluşan lineer formlar dış cephelere yansımaktadır. Batıdaki barok örneklerde de planlar lineer oluşum söz konusudur.

Yapısal elamanların malzemelerinde küfeki taşı yerine ağırlıklı olarak mermer kullanılmış, dış cidarlarda taş-tuğla almaşık duvarlara da yer verilmiştir. Cephelerde yatay hatlar çizen kornişler, silmeler sadece eleman yoğunluğu yaramakla kalmaz gölge-ışık oyunlarıyla açık-koyu karşıtlıklar yaratır. Ağırlık kuleleri ana kubbe kasnağından abset musluklarının bulunduğu yan revakların düzeyine kadar inmektedir. Payandaler eğilim, kıvrımlı biçimleriyle hareketli düzene ayak uydurmuş ve ağırlık kulelerinin cidarlarla olan bağlantılarının dışında kasnak pencereleri aralarında da kullanılması ile fonksiyonundan uzaklaşmıştır.

Kubbe basıklığı azalırken iki katlı kasnakla kubbenin yüksekliği daha da arttırılmıştır. Kapı, pencere, revak ve askı kemerlerinde Türk kemeri denilen beşlik teğet sivri kemerin yerine fistolu kemer ve tam kemer simetrik düzende olduğu gibi özellikle revaklarda asimetrik düzenler yaratarak cepheleri hareketlendirmektedir. Tam kemerli pencereler zemin kat haricinde kasnak kaidesi de dahil olmak üzere cepheleri etkilerken daire formlu tepe pencereleri düzenlemedeki çeşidi arttırır.

Önceki dönemlere göre daha incelen sütunlar üzerinde stilize iyonik, akant yapraklı ve volütlü kompozit başlıklar dönemin ustalarının kendi yorumlarıyla işlenmiştir. Barok etkilerinin en fazla görüldüğü bezemelerde mukarnaslı bezemeler yerine S ve C kıvrımları ile akant yaprakları, rokoko deniz kabukları, kartuşlar, yüzeysel çizgiler ve madalyonlar en fazla rastlanan işlemelerdir.

Minare gövdeleri incelerek sık sık çıkan fırtınalarda devrilmektedir. Küb soğan şeklinde, şerefe altı ve şerefede aylama askı denilen perde motifi sıraları, dikdörtgen biçiminde yüzeysel çizgiler, akant yapraklı kabartmalar işlenmiştir. Külah, taşa oyulmuş armudi veya silindirik soğan şeklindedir.

Son cemaat mahalli Halıcıoğlu, Cezayirli Hasan Paşa camilerinde olduğu gibi hünkar dairesiyle kapatılmış ya da hünkar dairesi Selimiye Camii'nde olduğu gibi iki ayrı yapıya bölünmüştür. Osmanlı toplum yaşantısı ve sarayın modernleşme çabalarıyla sosyal değişimin bir etkisi olarak doğan hünkar daireleri Hünkar kasırlarının yerini alarak Sultanların Cuma namazlarını halkın içinde gerçekleştirmelerine olanak sağlamaktadır.

Cephelerde oranlar irdelendiğinde, altın oranın varlığı nitelik açısından simetri ve birliğin olmadığı yüzeylerde genelde biçimsel bütüne varıldığının ispatıdır. Plastırların düşeydeki etkileriyle, düşey akslarda dışta vurgulanan köşe ayakları, ağırlık kuleleri, çift kasnak ve yüksek kubbe gibi yapının nicelik boyutunu önce çıkaran etkenlerle ana kütle külliye düzeninde ya da çevredeki diğer yapılar arasında yüksek ve etkileyici şekliyle kentsel silüet bağlamında baskın nitelik taşımaktadır. Pencere oranlarında batıdaki örneklere yaklaşarak kemer hariç 1/2 oranı uygulanmıştır.

XIX. yüzyılda, geleneksel düzenlerle harmanlanarak uygulanan Türk Barok'unun yerine ampir, neo-klasik ve seçmeci düzenler gelerek tamamen batı kökenli elemanlar hiçbir yoruma gerek görülmeden kullanılmış ve mimaride, özellikle camilerimizde cephe düzenlemelerinde yozlaşmaya kadar varmıştır.

1 Didim İshak tahsin eyleyup tarihi ithamın
Zehi nev Camii Sadrı alel-kadir dad-aver

2 Hatib-i minber-i adl ü Keramet cami'i sevket
İmam-ı din ü devlet Han-ı mahmud pira kerem
Nice hayr ile Kürsı-Cihanı beyt-i ma'mure
Müşabih eyledi ol Kıble-i Şahan-ı mülkara
Bi tevfiki-ı Huda eserinde kıldı iktida çünkim
Ağay-ı hafız-ı Darussaade izzile hala
Muvaffak olmuş iken bı aded hayrata ezcümle
Yeniden bu ibadetgah-ı paki eyledi ihya
Saladır gel kıyamet beş vakitde taatu'l-laha
Zıhi ali makam oldı bu zıba Ma'bed-i vala
Ezan-ı penciganeyle bula ta kim şeret alem
Binay-ı devlet-i banisini hak ide paberce
Çıkup erkan-ı çarum üzre kıldı birbirin tebşir
Tavaf ittikde feyz-i sakinan-ı alem-i bala
Bu mısra'la didilen gayr-ı ez menkut tarihinin
Eser bir Cami'ul-envar yaptırdı Beşir Ağa

3 Çamlıbel, "Sinan Mimarlığında Strüktürün Analitik İncelenmesi" isimli eserinde ve Bakır, doktora tezinde kubbe basıklıklarını ayrıntılı olarak ele almışlardır.

4 "Humayun ola bu nev Camii Sultan Osmanın" orta kapının haricisinde olan ayeti kerime mezbur Rasim Efendinin iki yan kapının dahilinde olan ayeti kerimeler hatta Fahrettn Yahyanındır.

5 Mukteday-i ehl-i sünnet cami-i memu-ı hayr
Kıldı çün bu mabed-i zibayı inşa bı-riya
Sadr-ı asrı bendesi Ragıp didi tarıhini
Cami-i rana bina-i Şah Sultan Mustafa (1174)

6 Arseven, *Türk Sanatı,* 1959.

7 Dış kapıda: Geldi bir hatif bu tarz üzre didi tarihini
Mabed-i İslâm-ı nev bünyad-ı Han Abdülhamid
İç kapıda: Kabeyi yad ettidir dilcu mekan oldu hele
Mabed-i matbu u nev-bünyad-y han Abdülhamid. 1778.

8 Didi tarihi itmamını kemine bendesi Tevfik
Yapıldı bir mabed-i nev Hakk ide ecr u sevap ihsan 1196.

9 1930 yılından önce kapının olduğu yerde taş sanduka vardı ve 1988 yılında yapılan kazılarda yatırın kemikleri bulunmuştur.

10 Y. Mim. Ark. Lemi Ş. Merey'in 1988 yılında yaptığı araştırma ve rölöve-restitüsyon çalışmalarında köprülerin varlığı ortaya çıkarılmıştır.

11 Çün sekizyüzaltmış üç salinde bu
Camii Sultan Mehmet Yaptı nev
Kane haz amisli cennet-ün-naim
Mecma ün lillahi min kavmi ittakva.

KAYNAKLAR

ALTAN, Kemal, "Mimar Mehmet Tahir," *Arkitekt,* 1937.

AREL, Ayda, Fak. Baskı., *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,* İ.T.Ü. Mimarlık Atölyesi, 1975.

ARSEVEN, Celal Esad,*Türk Sanatı* İstanbul, 1959.

ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi.*

ARSLAN, Necla, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul,* İst. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başk. Yayınları No: 9, 1992

ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı,* İstanbul, 1984.

ATASOY, Nurhan, *17. ve 18. Yüzyılarda Avrupa Sanatı.* 2. Baskı, İstanbul, 1985.

AYVERDI, E. Hakkı, *Fatih Devri Mimarisi,* İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı No: 11, İstanbul 1953.

BATUR, Selçuk "Bir Geç Osmanlı Yapısı, Üsküdar'da Selimiye Camii", İ.H. *Uzunçarşılı Armağan* TTK. Basımevi, Ankara.

CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* I. Baskı, T. İş Bankası Kültür Yayınları. No: 109, İstanbul 1971.

CONTI, Flavio Dr, Çev. Solmaz Tunç, *Rönesans Sanatını Tanıyalım,* İnklap ve Aka kitabevi, Milano, 1978, İstanbul 1982.

CONTI Flavio Dr. Çev. Solmaz Tunç, *Barok Sanatını Tanıyalım,* Milano 1978.

ÇAMLıBEL, A. Nafiz, Yıldız Tek. Üniv. Mim. Fak "Mimarlık Bölümü," *Sinan Mimarlıında Strüktürün Analitik ncelenmesi.* İst. 1988.

DENEl, Serim, *Batılılışma sürecinde İstanbulda tasarım ve dış mekanlarda değişim ve nedenleri,* O.D.T.Ü. Birinci Baskı, Ankara 1982.

ERDOğAN, Muzaffer, "Son incelemelere göre Fatih Camiinin yeniden inşası meselesi", *Vakıflar Dergisi,* sayı, 5 Ankara, 1962.

ERZEN, Jale *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri,* Ankara, 1981.

EYICE, Semavi, "XVIII. yüzyılda Türk Sanatı veTürk mimarisinde Avrupa Neo-klasik Üslubu", *İst. Üniv. Ed. Fak. Sanat. Tarih Estitüsü, Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X,* ayır baskı, İstanbul, 1981

GOODWIN, Godfrey *A History of Ottoman Architecture, thomas and Hudson,* London, 1971.

HASOl, Doğan, "Barok", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü,* 3. Baskı, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İst. 1988.

İNCİ, Nurcan. "18. yüzyılda İstanbul camilerine batı etkisiyle gelen yenilikler", *Vakıflar Dergisi*

INCICYAN, P.G. (Çev. Hrang Andreasyan), *XVIII. Asırda İstanbul,* İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1956.

KOTIL, Mergül, *Hadikat-ül Cevamiye göre İstanbul, Karasurları içinde kalan bölgedeki Camii ve Mescitler,* Yüksek Lisans Tezi, 1986.

KUBAN, Doğan, *"Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme",* İ.T.Ü. Mimarlık Fak. İstanbul, 1958.

KUBAN, Doğan, *Mimarlık Kavramları,* Yeni yayın, 3. Baskı İstanbul, 1990.

KUBAN, Doğan, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler.* Arkeoloji ve Sanat yayınları İst. 1982.

KUNTER, Halim Baki, "Fatih Camii", *Vakıflar Dergisi,* Sayı, 1, II. Baskı, Ankara, 1969.

ÜLGEN, Ali Saim, Önge, Yılmaz, *İstanbul Camilerinde Hünkar Köşkleri,* Onasya, C.4 Sayı 40 Aralık 1968.

PERÇİN, Çetin Alp, *İstanbul'daki Barok Camiler,* İst. Üniv. Ed. Fak. Sanat Tarih tezi, 1952.

PEVSNER, Nikolaus, Çev. Selçuk Batur, *Avrupa Mimarisinin Anahatları,* İ.T.Ü. matbaası, İstanbul, 1970.

POLAT, Muzaffer, *Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa,* T.C.K.K. Kuzey Deniz Saha Komutanlığı, İstanbul, 1989.

SERRA, Vittorio, All Venice, Venice, 1988.

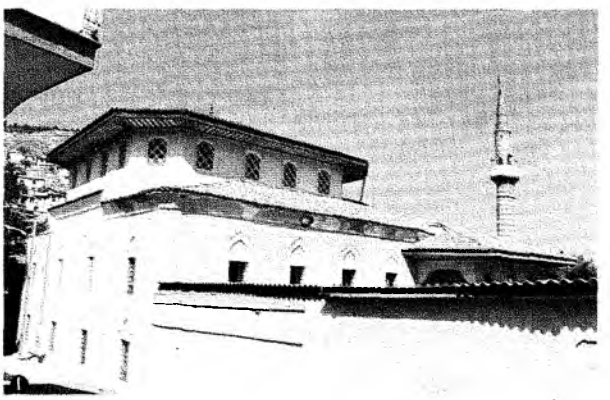
SÖZEN, Metin, Tanyeli Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

YETKIN, Suud Kemal, *Barok Sanat,* Cem Yayınevi, 1977.

III. SELİM-IV.MUSTAFA VE II. MAHMUD DÖNEMİ (1789-1839) OSMANLI MİMARÎSİ HAKKINDA

YRD. DOÇ. DR. KASIM İNCE
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Osmanlı mimarîsinin üçüncü dönemi olarak bilinen Batılılaşma Devri, 18. yüzyılın başlarından başlatılarak, Neo-Klasik Osmanlı Mimarisîne kadar devam ettirilmektedir. Bu süreç, aynı zamanda bir kültür değişimi sürecidir. Osmanlılarda, serbest kültür değişmelerinin en şuurlu bir aşaması ve başlangıcı olarak Lâle Devri, genel kabul görmüştür. Serbest değişimin, III. Selim'in tahta çıkmasına kadar devam ettiği gözlemlenmiştir. III. Selim dönemi (1789-1807) ise serbest kültür değişmeleri ile mecburî değişmeler arasında bir geçiş dönemi olarak değerlendirilmiştir. III. Selim'in henüz şehzade iken, Fransa Kralı XVI. Louis ile haberleşiyor olması bu durumu doğrulamaktadır. İlân edilen Nizam-ı Cedid'in halktan olumsuz ve aşırı tepki görmesi, bu dönem için bir başka ilgi çekici noktadır. III. Selim'den sonra tahta geçen IV. Mustafa dönemi (1807-1808) devletin iç gailelerle uğraştığı bir zaman dilimidir. Bu nedenle IV. Mustafa dönemi Batılılaşma Devri içinde önemli yere sahip değildir. Bundan sonra padişah olan II. Mahmud dönemi (1808-1839), mecburî kültür değişmelerinin görüldüğü yıllar olmuştur. Avrupa'da, 1800-1830 yıllarında devam eden ampir (Empire) üslûbun; baroğa göre daha kısa sürede, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde İstanbul'da uygulanır hale gelmesi, değişimin saray tarafından yönlendirildiğini göstermektedir. Genel bir ifadeyle söyleyecek olursak, Osmanlı Devleti'nde, Batı karşısındaki durumunun sorgulanması ve bu konuda alınan tedbirler uygulanırken, asıl amaç değilse de, yenileşme hareketleri Osmanlılarda sanatı daha fazla etkilemiştir. Bu çerçevede Batı sanatından etkilenmeyen sanat dalının sadece "Hat Sanatı" olduğunu hatırlamak, Batı sanatı etkisinin boyutlarını daha iyi gösterecektir.

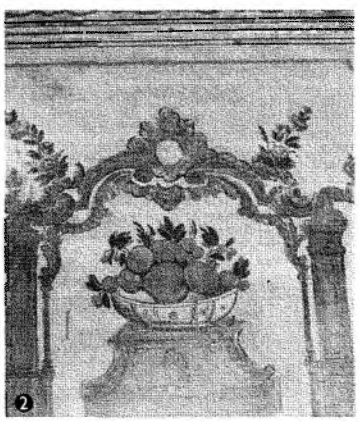


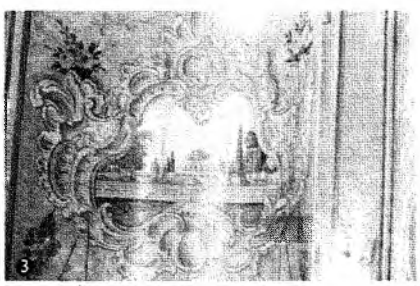
III. SELİM DÖNEMİ

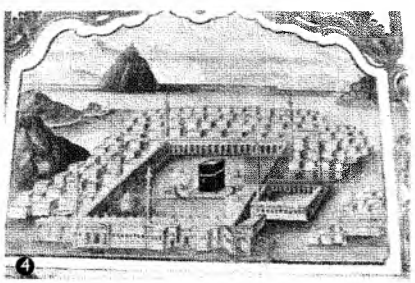
III. Selim dönemi mimarlığı; ortaya koyduğu külliyeler bakımından Sinan'ın kalfalarından sonra inşa edilmiş, caminin merkezde değil, külliyede bulunmadığı örneklerin tekrarı olarak değerlendirilebilir. Eyüp Mihrişah Valide Sultan Külliyesi (türbe,imaret,sebil ve mektep) (1207/1792) ve Şah Sultan Külliyesi (türbe, sebil, mektep, çeşme) (1214/1800) bu şekilde inşa edilmiş külliyelerdendir. Bu külliyelerdeki yapılardan hiç biri, batıdan gelmiş olan barok mimarîsi etkilerini plânlarında yansıtmazlar. Ancak, binaların kemer formlarında sivri kemerin yerine barok profilli kemerler, başlıklarda barok başlıklar kullanılmıştır. Mimarîye bağımlı olan süslemede, batılı motifler kullanılırken, bunlar, Osmanlı mimarî biçimine uyarlanmıştır. Bu durum, baroğun, ortaya çıktığı ülke olan İtalya'daki uygulamalardan farklılığını belirtmektedir. Yani bu uygulamalar, sanatta batılılaşma temel amaç olmadığı için, biçimsel uyarlamalar olup herhangi bir anlayışı somutlaştırmamışlardır. Halbuki Barok, İtal-

ya'da, hümanistik, antik ve hıristiyan düşünce sistemlerinin mükemmel bir şekilde ve bilgili olarak kaynaştırılmasından doğan anlayışı somutlaştırmışlardır.

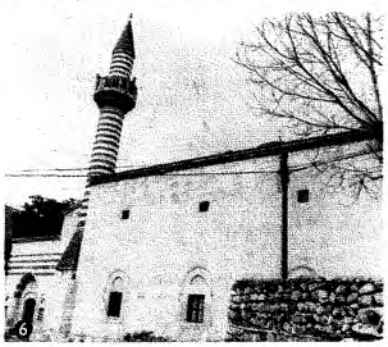
Camiler, barok üslûbun uygulandığı abidevî örneklerdir. Bu dönemde Osmanlı topraklarının değişik yerlerinde inşa edilmiş olan camilerden bir kısmı şunlardır. Musul Bekir Efendi Camii (1205/1790), Soma Hızır Bey Camii (1206/1791-2), Artvin Salih Bey (Çayağzı) Camii (1207/1792), Bayramiç Karşıyaka Camii (1207/1792), Beyoğlu Mihrişah Sultan Camii (1208/1793), Çemişgezek Ulukale Köyü Camii (1208/1793), Safranbolu İzzet Mehmed Paşa Camii (1211/1796), Antalya Müsellim Camii (1211/1796), Keban Yusuf Ziya Paşa Camii (1212/1798), Rize-Pazar Yücehisar Köyü Camii (1214/1799-1800), Divriği Cedit Paşa Camii (1214/1799-1800), Eyüp Eyüp Sultan Camii (1212-1214/1798-1800), Yozgat Başçavuşoğlu Camii (1215/1800-1), Acıpayam Yazır Beldesi Camii (1217/1802-3), Bursa Emir Sultan Camii (1219/1804-5), Üsküdar Selimiye Camii (1216-1220/1801-1805). Yukarıdaki camilerde; merkezî, sekiz istinatlı, tek kubbeli ve içten düz tavanlı dıştan kırma çatılı olanlar vardır. Soma Hızır Bey Camii, Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Acıpayam Yazır Beldesi Camii dış görünüşleri itibarıyla yalın olmakla birlikte, iç süslemeleri açısından son derece dikkat çekici yapılardır. Barok karakterli vazolardan çıkan çiçekler, natürmortlar, Kâbe, Medine, camiler, köprüler, köşkler, manzaralar, antik harabeler, gemiler, madalyon içinde çiçekler, tabiî çiçekler ve -barok, rokoko ve rokay üslûbunu yansıtan- soyut bitkisel bezemeler bu camilerin kalem işi süslemelerinin konuları arasındadır. İlgi çekici bir durum olarak, aynı dönemde İstanbul'da inşa edilmiş camilerin hiç birisinde yukarıdaki konuları içeren süsleme görülmemektedir. Bununla beraber İstanbul'daki camiler, batıdan gelen etkileri daha çok yansıtan örneklerdir. Bunlardan en önemlisi Üsküdar Selimiye Camii'dir. Tek kubbeli olan cami, kütlesiyle barok etkileri yansıtmamaktadır. Ancak, değişik yerlerde kullanılan kemer formları, sütun başlıkları, giriş kapıları, minber ve mihraptaki süsleme elemanları bakımından batı etkilerini yansıtmaktadır. İki yandaki minarelerin pabuçlarının armudî oluşları da bu çerçevede değerlendirilebilir. Caminin kuzey tarafındaki Hünkâr Kasrı'nın, II. Mahmud zamanında eklendiği anlaşılmıştır. Anadolu'da, kütleleri bakımından barok üslûp özelliklerini yansıtmadığı kadar, geometrik ve bitkisel süsleme elemanlarıyla da barok motifleri tekrarlamayan tekil örnekler vardır. Divriği Cedit Paşa Camii bu örneklerden birisidir. Caminin, taç kapısı ve mihrabındaki taş süslemede görülen geometrik ve bit-

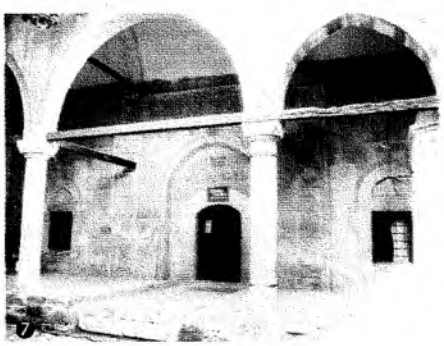

2


3


4

5


6


7

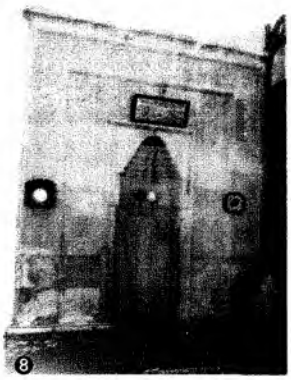
kisel motifler, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası (626/1228-9) süslemelerinde kullanılan motiflerin, daha yüzeysel uygulamasıdır. Keban Yusuf Ziya Paşa Camii'nin taçkapısı, mihrabı ve minberinde, barok süsleme anlayışının dışında bir çok motifin kullanıldığı bilinmektedir.

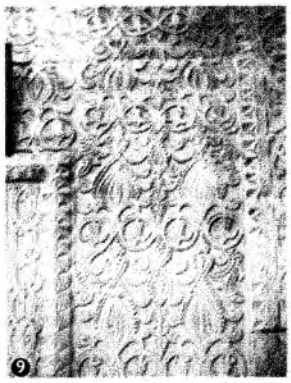
III. Selim döneminde inşa edilmiş, belirlenebilen medrese sayısı oldukça azdır. Manisa Hacı Osman Ağa Medresesi (1212/1798'den önce), Bağdad Süleyman Paşa Medresesi (1212/1798), Diyarbakır Kadiriyye Medresesi (1213/1799), Manisa Hacı Hüseyin Ağa Medresesi (1219/1804'den önce) bunlardan bazılarıdır. Günümüzde ayakta olmayan yukarıdaki bazı medreselerin yanında, ortadan kalkmış medreselerin olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Eyüp Mihrişah Mektebi (1210/1795), Şah Sultan Mektebi (1215/1800) iki hanım sultanın yaptırdığı mekteplerdendir. İstanbul Langa'daki Nazperver Kalfa Mektebi (1222/1807); köşk biçimindeki girişi, avlu kapısı, bu kapının kompozisyonunu küçülerek tekrar eden çeşmesi, dikdörtgen pencereleri ve katları ayıran belirgin kornişlerle, mimarî ile süslemenin dengelendiği bir görünüme sahiptir.

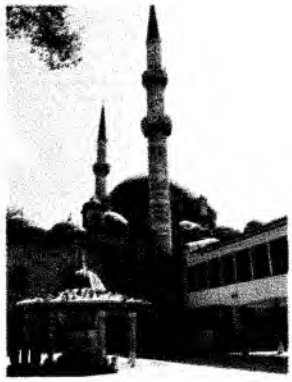
III. Selim zamanında, Manastır Yeğen Ali Paşa Kütüphanesi (1205/1790), Rodos Ahmed Ağa Kütüphanesi (1209/1793), Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi (1210/1795), Antalya Müsellim Kütüphanesi (1211/1796), Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi (1211/1796), Keban Yusuf Ziya Paşa Kütüphanesi (1212/1797), Akhisar Hacı Ali Efendi Kütüphanesi (1219/1804), Prizren Mehmed Paşa Kütüphanesi (1220/1806), Manisa Hacı Hüseyin Ağa Kütüphanesi (1221/1806), inşa edildiği belirlenen kütüphanelerdendir. İstanbul dışından olan bu kütüphanelerin, yöredeki devlet adamları veya o yörenin ileri gelenleri tarafından yaptırıldıkları anlaşılmaktadır. Kubbeli olan yapılar; kare, dikdörtgen ve çokgen plânlı düzenlenmişlerdir. Sade ve yalın kütüphanelerin, barok üslûpla ilgileri, daha çok, kapılarının söve ve kemer formlarında kurulabilmektedir.

Cami yanlarında bulunması kadar tabiî bir şey olmayan muvakkithanelerden belirlenebilenler şunlardır. Halıcıoğlu'nda Humbarahane Muvakkithanesi (1207/1792), Üsküdar Selimiye Muvakkithanesi (III. Selim dönemi), Eyüp Eyüp Sultan Muvakkithanesi (1215/1800). Humbarahane Muvakkithanesi'nin, diğer

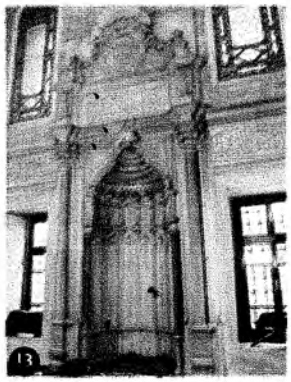

8

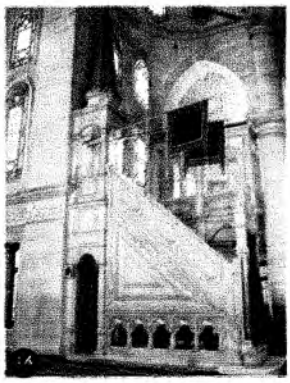

9

10


11

12


13


14

15

iki örneğin yanında, batılı üslûp özelliklerini en az gösteren yapı olduğu görülmüştür.

Eyüp Mihrişah Sultan Türbesi (1207/1792), Eyüp Şah Sultan Türbesi (1215/1800), III. Selim döneminin dikkat çekici iki eseridir. Türbe, önünde, ortadaki daha geniş üç kemer gözlü bir revak bulunan oniki kenarlı gövdenin kubbe ile örtülmesinden ibarettir. Kenarlarının birleştiği yerlerde, içte ve dışta, sütunlar konularak hareketlendirilmeye çalışılmıştır. Bu durum, barok sanatın kütleleri hareketlendirmesinin bir sonucu olarak algılanmamalıdır. Ancak, baroğun Osmanlılarda farklılaştırılarak uygulandığının göstergesi biçiminde düşünülebilir. Dıştan gövdeyi ikiye ayıran kalın silmeler, yukarıda belirtilen barok özelliğe katkıda bulunacak biçimde tertiplenmiştir. Sütunların kaide ve başlıkları, giriş kapısı ve gövdede açılan pencerelerin kemer formları, kapının çevresindeki yivli ve yivsiz pilastrlar, yer yer konulmuş akant yaprakları, "C" ile "S" kıvrımlar ve özellikle içteki sütunları birbirine bağlayan silmeler barok sanatın bu türbedeki en belirgin niteliklerdir. Şah Sultan Türbesi ise yatay hatlarla beliren üç gözlü revağının gerisindeki gövde ile, kemerlerinin ileri ve yukarı doğru yaptığı zıt hareketler bakımından barok sanatı daha iyi yansıtan bir örnektir. Üstteki pencere formlar da ovallikleriyle bu duruma katkıda bulunmaktadır.

Sebiller, bağımsız olarak yapıldıkları gibi bir külliyenin elemanı biçiminde de inşa edilmişlerdir. İstanbul'daki örnekler bir külliyenin parçası olduklarından, külliyenin diğer elemanlarının gösterdiği barok sanat özelliklerini üzerlerinde taşımaktadırlar. İstanbul dışındaki sebillerin batı etkilerini diğerleri gibi göstermemenin yanında, bölgesel özellikler taşıdıkları da bir gerçektir. Mannuba Hammuda Paşa Sebili (1208/ 1793-94), Mihrişah Sultan Sebili (1210/1795), Şah Sultan Sebili (1215/1800), Zeytinliova Atike Hanım Sebili (1216/1801-2), Tunus Yusuf Sahib Tab'a Sebili (1219/1804) bu dönem için belirlenebilen örneklerdendir. Zeytinliova Atike Hanım Sebili, değişik cephelerinde görülen, minyatür geleneklerine bağlı cami tasviriyle, Batı Anadolu Bölgesinde çok görülen bir konu ve üslûbu aktarmaktadır. Mannuba Hammuda Paşa Sebili, diğerlerine göre daha yalındır.

Su ile ilgili mimarînin diğer bir örneği çeşmelerdir. Osmanlı'nın o günkü sınırları içinde bir çok çeşmenin inşa edilmiş olması tabîîdir. Bunların hepsinin tespiti de o kadar güçtür. Bu nedenle, batılı üslûpları daha iyi yansıttığına inanılan birkaç örnek üzerinde durulacaktır. İstanbul'dan seçilen örnekler şunlardır: Hibetullah Valide Sultan Çeşmesi (1206/1791), Hüsameddin Ağa Çeşmesi (1206/1791), Şah Sultan Çeşmesi (1208/1793), Büyükdere Ayşe Hatun Çeşmesi (1208/1793), Üsküdar III. Selim Çeşmesi (1217/1802), Beyhan Sultan Çeşmesi (1219/1804), Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi (1221/1806). Meydan çeşmesi olarak düzenlenenlerin yanında, bir külliyenin parçası durumunda olanlar da vardır. Bu çeşmeler; kütleleri hareket kazanmış, ancak fazla derin olmayan eğrilmelerle biçimlendirilmişlerdir. Şekillenmelerin, birbirlerine, düşey olarak pilastrla, yatay olarak ise kornişle bağlandığı görülmektedir. Çeşmelerin kurna kısmı genellikle yay biçiminde bir kemerle belirlenmiştir. Köşeleri; çoğu zaman, gövdeleri yivli ve antik başlıklı, düz ve az derin olan pilastrlarla tespit edilmiştir. Aralarda görülen silindirik sütunlar ise daha çok barok başlıklı olarak yapılmıştır. Sütun ve pilastrların yukarısındaki korniş, gövdeyi dolanır. Yukarıdan da aynı şekildeki kornişle belirlenen alana kitabe konulmaktadır. Kitabenin iki yanındaki pilastrlar da yüzeyseldir. Üsküdar III. Selim Çeşmesi'nde kitabenin yukarısına tuğra konulmuştur. Bu da daha sonraki çeşmelerde bir özellik olarak karşımıza çıkacaktır. Süslemede, baroktan çok rokokonun egemen olduğu çeşmelerde, süslemenin veya mimarinin ağırlığından çok bir dengenin hakim olduğu görülmektedir.

III. Selim'in, yenilik çabaları sonucu uygulamaya koyduğu Nizam-ı Cedit'in, toptan bir yenilik hareketi olduğu bilinmektedir. Ancak, zamanla, sadece askerlikle ilgiliymiş gibi bir anlam yüklenmiştir. Padişah, bu çerçevede, askerî alanda da yenilikler yapmıştır. Günümüzde bazıları ayakta olmasa bile, Halıcıoğlu Humbarahane Kışlası (1792), Üsküdar Selimiye Kışlası (İlki III. Selim, şimdiki II. Mahmud ve Abdülmecid zamanından), Kayseri Nizam-ı Cedid Kışlası (1221/1806) ve Levend Çiftliği Kışlası önemli eserlerdir. Cami, muvakkithane, çeşme, mektep, hamam ve diğer askerî binalar gibi değişik görevdeki yapıları dikkate alırsak, bunları "Askerî Külliyeler" olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Humbarahane Kışlası'nın yanında, Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'un binası (1210/1795) tamamlanmıştır. Bu arada, Levend Çiftliği Hastanesi (1213/1799)'nin inşa

edilmiş olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bundan başka, Azatlı Baruthanesi inşası yanında bir çok askerî tesisin tamiri de yapılmıştır.

Arnavutköy Beyhan Sultan Sahilsarayı (1210/1795), Beşiktaş Beyhan Sultan Sahilsarayı (1210/1795'de başlanmış), Eyüp Beyhan Sultan Sahilsarayı (1215/1800), Hatice Sultan Sarayları, Kağıthane İmrahor Kasrı (1207/1792), Boğaziçi Kalender Köşkü (1210/1795) bu devirde inşa edilmiş olan sivil mimarî örneklerindendir. Sivil mimarî örneklerinin Boğaziçi'nde yoğunlaştığının görüldüğü bu devirde, Padişah, ayrıca, daha önceden inşa edilmiş olan eserlerden bazılarını da tamir ettirmiştir. Günümüzde çoğu ortadan kalkmış olan bu yapıların inşa edilmesinde, Türk, yabancı ve azınlık mimarların hizmet verdiği bilinmektedir. Bir çoğunu, yabancıların çizdiği resimlerde gördüğümüz bu yapılarda, batıdan gelen, baroğu, rokokoyu ve neo-klasik üslûp etkilerini takip etmek mümkündür. Binaların ihtişamı, görkem ve şatafatı hemen göze çarpmaktadır.

Söz konusu olan zaman dilimine ait üç tane han belirlenebilmiştir. Bunlar, İzmir Abdurrahman Hanı (1217/1802), Bolu Taşhan (1219/1804) ve Çakaloğlu Hanı (1220/1805-6)'dır. Hanların mimarîsinde, barokla ilişkilendirilebilecek herhangi bir biçimleme yoktur. Bununla beraber, Çakaloğlu Hanı'nın 4 numaralı mekânın asma kat tavanında, tavan göbeği olarak yapılan çarkıfelek motifi bulunmaktadır. Tavandaki "S" kıvrımları ile diğer bitkisel motiflerle bunların üslûpları, Batılılaşma dönemi olarak bilinen dönemin, dinî ve sivil mimarîsinde de görülebilen ahşap işçiliği, üslûp ve motifleriyle benzerlik göstermektedir.

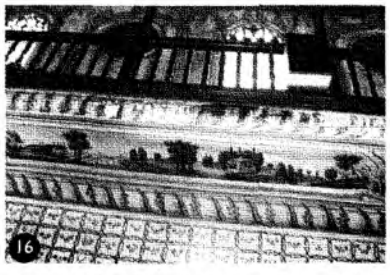
Yozgat Çapanoğlu Hamamı (1208/1793), belirlenebilen tek örnektir. Eyice'nin belirlediği tiplerden, 'A' tipine uygun olan hamamın kemer formları sivridir. Batılılaşma anlamında herhangi bir değişiklik yoktur.

Bu dönem için belirlenebilen köprülerin sayısı, Djakoviça Terziler Köprüsü (1211/1796), Fethiye Cezayirli Hasan Paşa Köprüsü (1212/1797), Saraybosna Hacı Abdullah Köprüsü (1213(1798) ve Çemişgezek Çemişgezek Köprüsü (1222/1807) olmak üzere, dörttür.

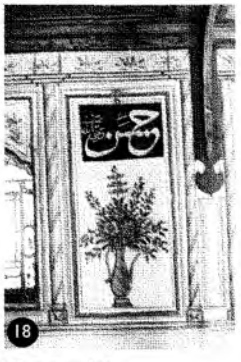
Tiran Saat Kulesi (1209/1793-94) de III. Selim zamanında inşa edilen eserlerden birisidir.

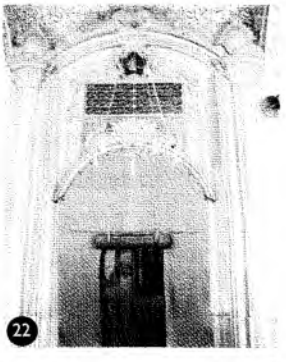
II. MAHMUD DÖNEMİ

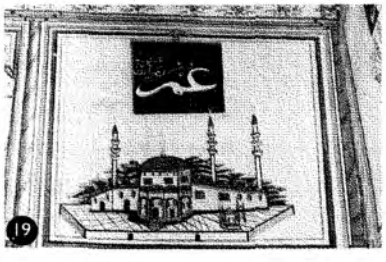
II. Mahmud dönemi mimarîsi, külliyelerin genel düzeni ve bina çeşidi bakımından, III. Selim zamanı mimarisinden pek farklılık göstermemekte, hatta onun devamı niteliğindedir. Batılılaşma çabalarının yoğunluk kazandığı bu devirde, külliye inşasında azalma olduğu gözlemlenmektedir. Belirlenenler, Yusuf Sahib Tab'a Külliyesi (1229/1813-4) (cami, medrese, hamam, türbe ve kütüphane) ile Küçük Efendi Külliyesi (1241/1825) (cami, kütüphane, tekke odaları, çeşme ve şadırvan)'dir. Yusuf

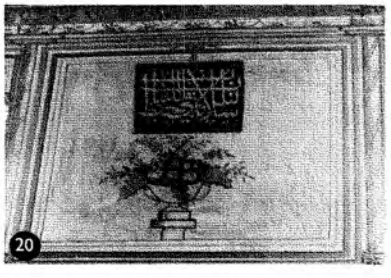

16

17


18


22

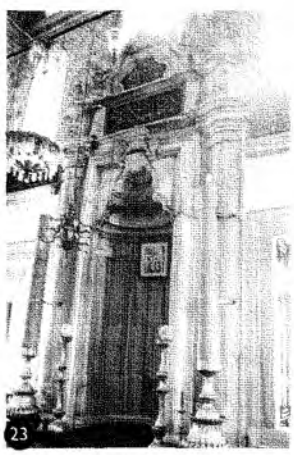

19


20

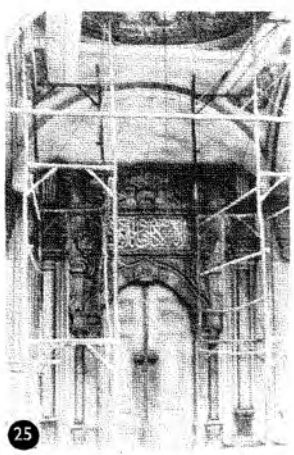
21

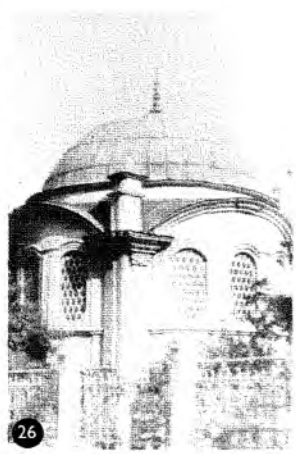
Sahib Tab'a Külliyesi'nin başkentten çok uzak oluşu, batılılaşma etkilerinin azlığı yanında, mahallî etkilerin ağır bastığı yapılar olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Küçük Efendi Külliyesi'nde, III. Selim zamanındaki külliyelerden farklı olarak caminin bulunması, külliyenin genel planına fazla etki etmemiştir. Külliye bu haliyle düzensiz bir plân göstermektedir.

Sultan Mahmud zamanında inşa edilmiş olan camiler, dönemin üslûplarını yansıtmakta öndedirler. Bu dönem içinde yapıldığı belirlenen camilerden bir kısmı şunlardır. Söke İlyas Ağa Camii (1227/1812), Yakova Molla Yusuf Camii (1227/1812), Bergama Yeni Camii (1229/1813-4), Hırşova Sultan Mahmud Camii (1230/1815), Travnik Süleyman Paşa Camii (1231/1815-6), Cezayir Mescid ü Day (1819), Arapgir Gümrükcü Osman Paşa Camii (1239/1824), Lefkoşa Turunçcu (Turunçlu) Camii (1240/1825), İstanbul-Kocamustafapaşa Küçük Efendi Camii (1241/1825-6), Adana Memiş Paşa Camii (1241/1825-6), Karinâbad Halil Ağa Camii (1241/1825-6), Beyoğlu Tophane Nusretiye Camii (1241/1825-6), Gradaçaç Hüseyin Kaptan Camii (1242/1826), Bağdad Haydarhane Camii (1242-43/1826-7), Prizren Emin Paşa Camii (1246/1831-2), Çeşme Hacı Mehmed Ağa Camii (1248/1832-3), Koçarlı Cihanoğlu Camii (1250/1834-5), Priştine Yaşar Paşa Camii (1250/1834-5), Beşiktaş Asariye Camii (1255/1839). Yukarıdaki camilerden bazıları, plân olarak, III. Selim devrindeki plan biçimlerini devam ettirirken, onlardan tamamen uzaklaşarak baroğu plânıyla yansıtan örnekle de karşılaşılmaktadır. Bu cami, Küçük Efendi Camii'dir. Yapının plânındaki ovalleşme, baroğun kütleleri hareketlendirmesi olgusunu ortaya koyduğundan, barok plân anlayışını en iyi şekilde göstermektedir. Padişah tarafından, Kirkor Balyan'a yaptırıldığı konusunda görüş birliği olan Nusretiye Camii, barok etkilerden daha fazla ampir etkileri taşımaktadır. Binanın son cemaat yerine kuzey taraftan çıkılan merdivenlerin biçimi, barok özelliklerden biridir. Caminin, plân bakımından, tek kubbeli örneklerden fazla uzaklaştığını söylemek müm-

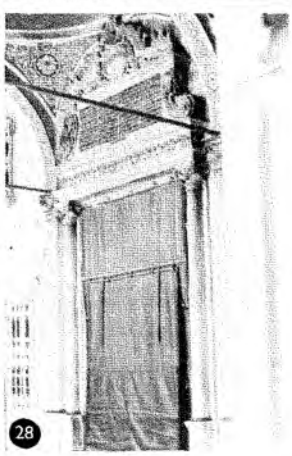

23

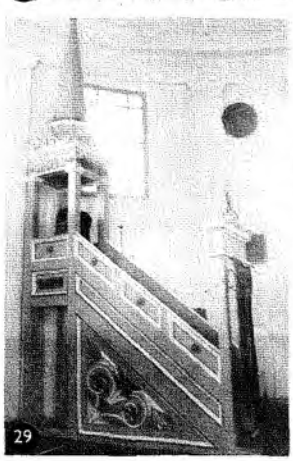
24


25


26

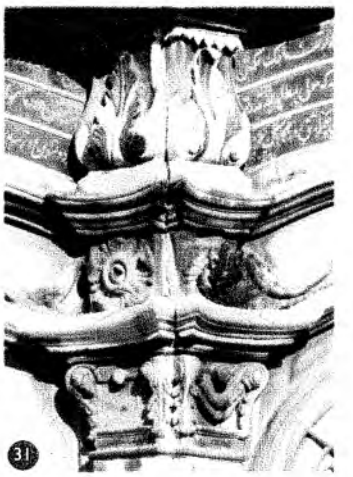
27


28


29

30

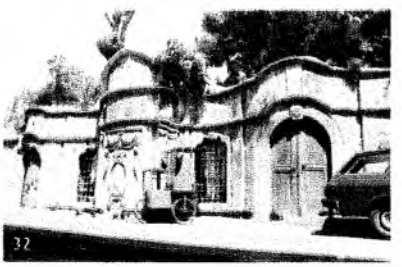
kün görünmemektedir. Bununla birlikte, caminin mihrap kısmının, Nur-u Osmaniye Camii (1162-1169/1748-1755) mihrap kısmına göre, kilise apsislerine daha fazla yaklaştığı ifade edilmektedir. Binanın kuzey tarafındaki hünkâr dairesinin, orijinal olarak ilk defa burada yapılmış olması, yeniliklerin uygulanması noktasında bir başka örneği göstermektedir. Yapının süsleme anlayışı yönünden, baroktan çok ampir üslûp özelliklerini ortaya koyduğu bir gerçektir. Son cemaat yeri ve yukarısındaki hünkâr kasrı, yalın ve yüzeysel pilastrları, kuzey giriş kapısının yanlarındaki köşeli ve yuvarlak sütunların başlıkları, bu başlıklar ile değişik yerlerde ve değişik biçimlerde kullanılmış olan çelenklerde (girland), çeşitli yerlerde bulunan rozetlerde, soyut yaprak motiflerinde, mihrabdaki sütuncelerin başlıklarının antik unsurlar taşımasında ve kullanılan diğer motiflerde, minber ve kürsünün motifleri ve işlenişinde, özellikle alttaki dikdörtgen pencerelerin harim alınlıklarındaki kıvrık dallı bezemenin Bergama Traian ve Caracalla Tapınağı akroterlerini andırmasında, ve bu kıvrık dalların ortasındaki vazo formunun "Loutrophoros'u" hatırlatmakla birlikte daha çok Aizanoi Zeus Tapınağı sütun başlıklarının yukarısındaki kap formları ile Roma Sanatı'ndaki bazı mermer vazolara benzemesiyle ampir etkilerin boyutunu göstermektedir. II. Mahmud'un yaptırdığı bir başka eser olan Asariye Camii, içten, 12.80 m. çapında daire biçiminde planlanmıştır. Dış görünüşü, içteki daireye uymasa da, harimin tam daire oluşuyla baroktan koptuğunu ortaya koymaktadır. Yapının; kubbesi, mihrabı ve minberindeki bezeme anlayışı ve motifler, baroktan kopark ampir etkilerle yapıldığını doğrulamaktadır. İstanbul camilerinde yine görülmemekle birlikte, İstanbul dışındaki camilerde, yapıların içlerini süsleyen resimler, II. Mahmud zamanında da yapılmıştır. Koçarlı Cihanoğlu Camii'nin mihrabının yukarısındaki "Kâbe" tasviri, bunların en dikkat çekici olanıdır.


31

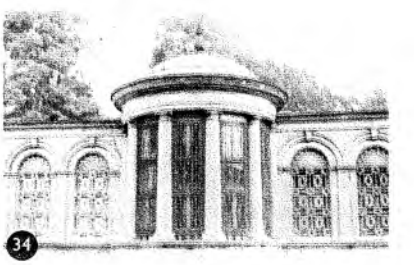
Sultan Mahmud devrinde inşa edilmiş medrese sayısı fazla değildir. O devir için belirlenenlerin büyük çoğunluğu İstanbul dışındandır. Burada, daha önceki medreselerin kullanılması yanında, II. Mahmud'un, batılı anlamdaki eğitim kurumlarına daha fazla önem verdiğini unutmamak gerekir. Belirlenenler, Bergama Yeni Medresesi (1229/1813-14), Manisa Kalemiye Köyü Hacı Mehmed Ağa Medresesi (1232/1817'den önce), Kilis Kemaliye Medresesi (1247/1831), Diyarbakır Ragıbiyye Medresesi (1249/1833), Kayseri Osman Nuri Paşa Medresesi (1249/1833)'dir.

Sultanahmet Divanyolu'ndaki Cevri Kalfa Mektebi (1235/1819), ampir üslûbun yalınlığını, şekil yaklaşımını en güzel yansıtan örnektir. Mektep, sadece bu haliyle değil, iç mekânının bir okul benzeri biçiminde, çok sayıda mekândan meydana gelmesiyle, eski mekteplerden ayrılmaktadır. II. Mahmud'un eğitim alanında yaptığı yenilikler çerçevesinde, Rüşdiye Mektepleri kurulmuştur. Böylece sıbyan mektepleri zaman içinde kaybolmuştur.

II. Mahmud devrinde yapılmış kütüphanelerden bazıları şunlardır. İzmir Müftü Camii Kütüphanesi (1221-1234/1806-1819), Eğirdir Yılanlıoğlu Şeyh Ali Kütüphanesi (1223/1808), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi (1227/1812), Mekke Mahmudiye Kütüphanesi (1237/1822), Tire Necib Paşa Kütüphanesi (1242/1826-27), Galata Halet Efendi Kütüphanesi (1243/1828), Manisa Hacı Eyüp (Çeşnigir) Kütüphanesi (1247/1831-32), Diyarbakır Ragıbiyye Kütüpha-


32

33

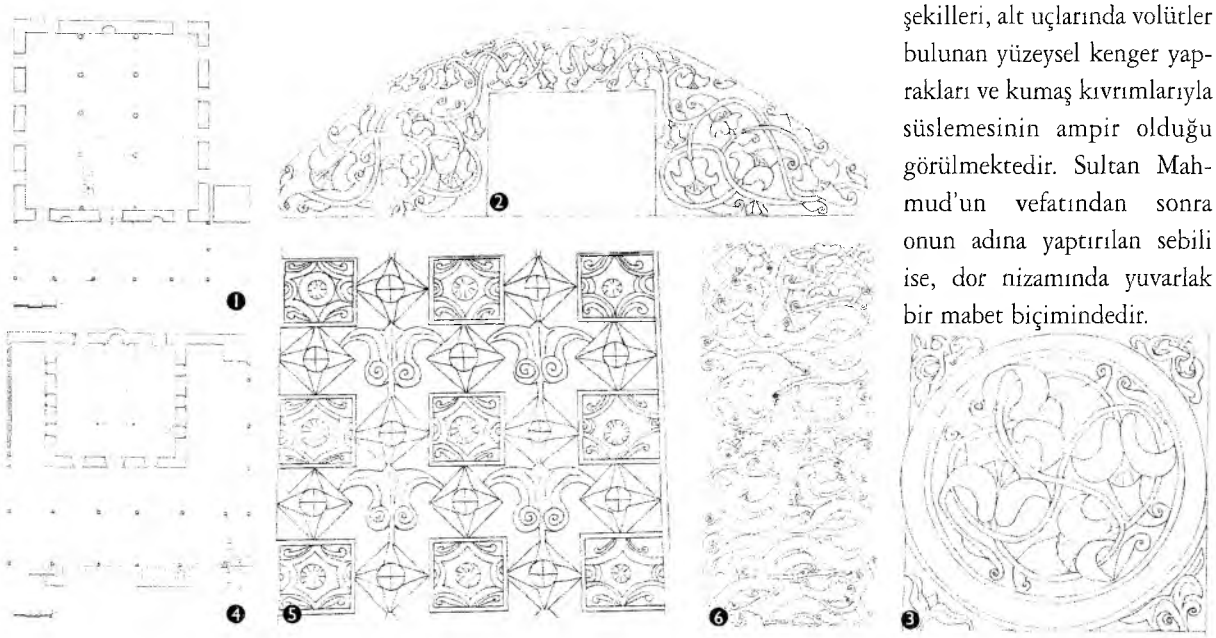

34

nesi (1249/1833), Üsküdar Pertev Paşa Kütüphanesi (1251/1835). Bir camiye bitişik olarak yapılmış olan Manisa Hacı Eyüp Kütüphanesi, üç gözlü son cemaat yeri ve gerisindeki tek kubbesiyle Erken Devir Osmanlı Mimarîsi örneği görünümündedir. Ancak, sütun başlıkları, mekânı örten kubbenin içindeki, 'S' ve 'C' kıvrımları yanında, tabiata yakın çelenklerle barok ve ampir üslûplarının karışımını ortaya koymaktadır.

Sultan Mahmud dönemine ait, belirlenen muvakkithanelerin sayısı, Yeni Camii Muvakkithanesi (1228/1813), Rumelihisarı Muvakkithanesi (1212/1817), Kayseri Bekir Paşa Muvakkithanesi (1234/1818), Galata Mevlevihanesi Muvakkithanesi (1234-35/1819-20), Beylerbeyi Muvakkithanesi (1236/1820), Tophane Nusretiye Camii Muvakkithanesi (1241/1826) olmak üzere altı tanedir.

Fatih Nakşıdil Sultan Türbesi (1233/1818), ondört kenarlı dairevî bir plâna sahiptir. Özde Mihrişah Türbesi'yle benzerlik gösteren türbenin, üst pencerelerinin oval olmasıyla, baroğu, ondan daha fazla göstermektedir. Pencerelerin yukarılarındaki dalgalı kornişler, kubbe kasnağındaki çıkıntıların biçimleri barok etkiler olarak göze çarpmaktadır. Bütün bunların yanında, genelde görülen yalınlaşma, çelenklerin varlığı, alt pencerelerin aralarındaki sütunların başlıkları yukarısındaki akant yaprakları sayısının üçe çıkması, barok etkinin dışında, ampir etkiler olarak değerlendirilebilir. Zaten binanın yapılış tarihi de bu iki üslûbun karışımının ortaya konulmasına uygun düşmektedir. Sultan Mahmud'un ölümünden sonra, I. Abdülmecid tarafından Garabet Balyan'a yaptırılan, Sultan Mahmud Türbesi, tamamen ampir üslûp özelliklerini ortaya koymaktadır.

II. Mahmud devrinde yapılmış olan sebillerden aldığımız örnekler şunlardır. Bergama Kara Osman-oğlu (Hacı Ömer Ağa) Sebili (1229/1813-14), Nakşıdil Sultan Sebili (1233/1818), Galata Mevlevîhanesi Sebili (1235/1819), Nusretiye Sebili (1241/1826). Bergama Kara Osman-oğlu Sebili, dış süslemesindeki perde motifleri, 'C' ve 'S' kıvrımların çokça kullanılması, vazodan çıkan çiçekleri, sütun ve başlıklarıyla barok-rokoko etkileri ortaya koyarken, kemer formlarındaki yalınlıkla ampir etkiyi göstermektedir. Ancak üst örtüsü ve mermere uygulanan süslemesi bölgesel özellikleri göstermiyor değildir. Nakşıdil Sultan Sebili'ndeki süsleme anlayışı, Nakşıdil Sultan Türbesi süsleme anlayışını tekrar etmektedir. Bunun yanında, Galata Mevlevîhanesi Sebili, Nakşıdil Sultan Sebili'ne göre, ampir üslûbun yalınlığını daha güzel yansıtmaktadır. Nusretiye Sebili, Galata Mevlevîhanesi Sebili'nden geç tarihli olmakla birlikte; duvarlarının dalgalı olması, kitabenin altındaki dalgalı kornişleri, kornişlerin dalgalılığına uyan sütun başlığı tablaları ve saçağı ile barok üslûp özelliklerinin ağır bastığı bir sebildir. Ancak, kornişlerin altındaki yalınlığı, ilgi çekici rozetleri, sütun başlıklarındaki garip şekilleri, alt uçlarında volütler bulunan yüzeysel kenger yaprakları ve kumaş kıvrımlarıyla süslemesinin ampir olduğu görülmektedir. Sultan Mahmud'un vefatından sonra onun adına yaptırılan sebili ise, dor nizamında yuvarlak bir mabet biçimindedir.



Beylerbeyi II. Mahmud Çeşmesi (1226/1811), gövde şekli ile Lâle Devri'nden itibaren geleneksel hale gelen meydan çeşmesi anlayışından uzaklaşmıştır. Sultan Ahmet Cevri Kalfa Çeşmesi (1819), Cevri Kalfa Mektebi'yle beraber yapıldığından, Mektep gibi, ampir üslûbun yalınlığını göstermektedir. Küçük Efendi Çeşmesi (1241/1825) ise, bulunduğu cephenin düzenlenişi bakımından dikkat çekicidir. Baroğun kütleye soktuğu hareketliliği, bu devirde göstermesiyle biraz gecikmiş gibidir. Cephe duvarındaki hareketlenme hem ileri-geri hem de aşağı-yukarı olmasıyla kendini göstermektedir. Bu hareketli cephenin ortasında, birer kapı ve pencerenin arasındaki çıkıntı çeşme olarak değerlendirilmiştir. Tuğrasının koparıldığı anlaşılan çeşmenin süslemesinde görülen, kumaş motifleri, kumaş motiflerinin çelenkleri hatırlatması, yüzeysel akant yaprakları ve genele yansıyan yalınlık ampir etkiler olarak ele alınabilir. II. Mahmud zamanında yapılan çeşmelerin sayısı çok fazladır. Hatta Sultan Mahmud'un sadece İstanbul'da inşa ettirmiş olduğu çeşmelerin sayısı ele aldığımız örnekleri belki on defa geçecektir. İstanbul dışındaki eserleri de hesapladığımızda yoğunluk ortaya çıkacaktır. Ancak üslûp açısından ilgi çekici örnekler yine merkezdendir.

Yenilikler konusunda büyük çaba gösteren Sultan Mahmud, askerî sahada yaptığı yeniliklere paralel olarak kışla sayısını da artırmıştır. Tunus Çakmakçılar Kışlası (1224/1809), Tunus Attarin Kışlası (1229/1814), Tunus Sidi Amir Kışlası (1229/1814), Tunus Başmakiye Kışlası (1230/1814), Tophane Arabacılar Kışlası (1241/1826), Davud Paşa Kışlası (1241-1247/1826-32), Tunus Birinci Alay Kışlası (1251/1835-6), Edirne Kışlası, Maçka Kışlası, Şumnu Kışlası, Rami Kışlası, Kuleli Süvari Kışlası gibi kışlalar bunlardandır. Bu kışlalardan bazıları halen aynı amaçla kullanılırken, bazıları ortadan kalkmıştır. Kullanılanların kapılarında, devrin üslûp özelliklerini yansıtan süslemelerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Tunus'taki örneklerin İstanbul'dakilere göre yalın oldukları ortaya konmuştur.

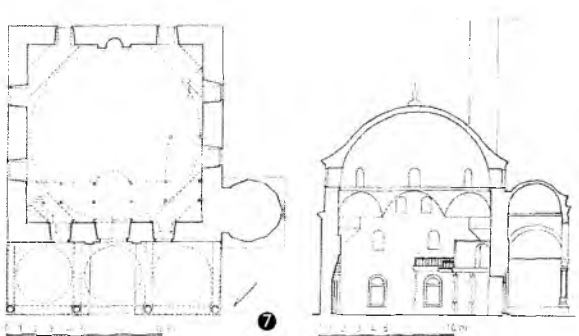
II. Mahmud zamanında, askerî yenilikler çerçevesinde yaptırdığı Vidin Askerî Hastanesi (1229/1814'den önce), Bab-ı Seraskerî Hastanesi (1241/1826), Maltepe Hastanesi (1242/1827), Mühimmat-ı Harbiye (Askeriye) Hastanesi (1243/1828), Manastır Mevki Hastanesi (1252/1837)'ni belirtmek gerekmektedir.

Alay Köşkü (1225/1810), Beylerbeyi Sarayı (1248/1832), Eyüp Esma Sultan Sarayı, Üsküdar Şemsi Paşa Kasrı, Küçükçamlıca'da Sürûrâbad, II. Mahmud devrinde inşa edilmiş sivil mimarî örneklerdendir. Çoğu ortadan kalkmış ve yerlerine, daha sonra yenileri yapılmış olan bu yapılardan Alay Köşkü, dış görünüşü itibarıyla ampir etkileri üzerinde taşıyan bir eserdir. Padişah, yeni yapılanlar kadar, önceden yapılmış sivil mimarî örneklerin tamirleriyle de ilgilenmiştir.

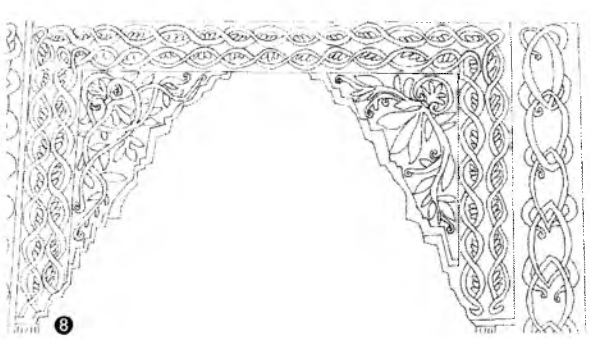
Diyarbakır Tütün Hanı (1225/1810), Diyarbakır İbrahim Paşa Hanı (1225/1810), Bergama Acem (Ömer Bey) Hanı (1229/1814'den önce), İstanbul Yıldız Hanı (1232/1817) bu dönem içinde yapıldığı belirlenen hanlardandır. Bir örnek olarak İstanbul Yıldız Hanı ele aldığımızda, bu yapının, dönemin üslûp özelliklerini yansıtmadığı görülmektedir.

Zeytinliova Küçük (Hacı Mustafa Ağa) Hamam (1243/1827'den önce), bu devirde yapıldığı belirlenen tek hamamdır. Yapıda, Batılılaşma Devri etkisi yoktur.

Muş Murat Nehri Köprüsü (1233/1817), Darende Uzunok Köprüsü (1248/1832), Darende Köprügözü Köprüsü (1248/1832), Saraybosna Vezir Davud Paşa



7



8

Köprüsü (1250/1834) II. Mahmud zamanında inşa edildiği anlaşılan köprülerdendir.

Bu dönemden; Negotine Saat Kulesi (1225/1810), Üsküp Saat Kulesi (1230/1814), Yanya Saat Kulesi (1242/1827) olmak üzere üç tane saat kulesi bulunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşması olayı, temelde bir sistem değişmesi olarak görülmektedir. Osmanlı mimarîsinin Batılılaşması da aşağı yukarı aynı çizgide değerlendirilmektedir. III. Selim, IV. Mustafa ve II. Mahmud dönemi, Batılılaşma sürecinde sadece elli yıllık bir dönemi kapsamaktadır. İdarî, askerî, mülkî, malî, eğitim ve sağlık alanlarındaki yeniliklerin alt yapısı, II. Mahmud zamanında, III. Selim devrine göre daha iyi idi. Mimarî alanda da durum bundan pek farklı değildir. Bu nedenle II. Mahmud döneminde, batılı etkiler, azınlık mimarların da katkılarıyla daha çabuk uygulama imkânı bulmuştur. Bu uygulama merkezden dışa, yani İstanbul'dan taşraya doğru genişleyerek olmuştur.

Padişahların temsilcileri durumundaki âyanların, oturdukları merkez ve yakın çevresi, batılı üslûpların eserlerdeki etkisi bakımından, İstanbul örneklerine daha yakındır. II. Mahmud'un vefatından sonra ilân edilen 'Tanzimat Devri', o devir üslûbunun 'Tanzimat Üslûbu' olarak adlandırılmasına sebep olmuştur.

Söz konusu dönemin, mimarî eserlerinin sayısının tam olarak ortaya konulması, ancak arşivlere girildikten ve belirlenen eserlerin tespitinden sonra gerçekleştirileceğine inanılmaktadır. Dolayısıyla üslûplarla ilgili olarak, noksansız bir değerlendirme o zaman mümkün olacaktır.

RESİM VE ŞEKİL ALT YAZILARI

Resim 1: Soma Hızırbey Camii
Resim 2: Soma Hızırbey Camii Naturmortlarından
Resim 3: Soma Hızırbey Camii Mihrabındaki Camii Tasviri
Resim 4: Soma Hızırbey Camii Kâbe Tasviri
Resim 5: Safranbolu İzzet Mehmed Paşa Camii
Resim 6: Divriği Cedid Paşa Camii
Resim 7: Divriği Cedid Paşa Camii Giriş Kapısı
Resim 8: Divriği Cedid Paşa Camii Mihrabı
Resim 9: Divriği Cedid Paşa Camii Mihrabından Ayrıntı
Resim 10: Divriği Cedid Paşa Camii Mihrabından Ayrıntı
Resim 11: Eyüp Sultan Camii
Resim 12: Eyüp Sultan Camii Kuzey kapısı
Resim 13: Eyüp Sultan Camii Mihrabı
Resim 14: Eyüp Sultan Camii Minberi
Resim 15: Yozgat Başçavuşoğlu Camii
Resim 16: Yozgat Başçavuşoğlu Camii Tasvirlerinden
Resim 17: Acıpayam Yazır Beldesi Camii
Resim 18: Acıpayam Yazır Beldesi Camii Tasvirlerinden
Resim 19: Acıpayam Yazır Beldesi Camii Tasvirlerinden
Resim 20: Acıpayam Yazır Beldesi Camii Tasvirlerinden
Resim 21: Üsküdar Selimiye Camii
Resim 22: Üsküdar Selimiye Camii Kuzey Kapısı
Resim 23: Üsküdar Selimiye Camii Mihrabı
Resim 24: Keban Yusuf Ziya Paşa Kütüphanesi
Resim 25: Eyüp Mihrişah Sultan Türbesi Giriş Kapısı (N. Yardımcı'dan)
Resim 26: Eyüp Şah Sultan Türbesi (N. Yardımcı'dan)
Resim 27: Tophane Nusretiye Camii
Resim 28: Tophane Nusretiye Camii Kuzey Kapısı (M. Akgül'den)
Resim 29: Beşiktaş Asariye Camii Mihrabı
Resim 30: Tophane Nusretiye Camii Sebili
Resim 31: Tophane Nusretiye Sebili'nden Ayrıntı
Resim 32: Küçük Efendi Çeşmesi
Resim 33: II. Mahmud Türbesinden Ayrıntı
Resim 33: II. Mahmud Sebili
Şekiller
Şekil 1: Acıpayam Yazır Beldesi Camii
Şekil 2: Divriği Cedid Paşa Camii Giriş Kapısı Motiflerinden
Şekil 3: Divriği Cedid Paşa Camii Giriş Kapısı Motiflerinden
Şekil 4: Koçarlı Cihanoğlu Camii
Şekil 5: Divriği Cedid Paşa Camii Giriş Kapısı Motiflerinden
Şekil 6: Divriği Cedid Paşa Camii Mihrap Motiflerinden
Şekil 7: Gradaçaç II. Hüseyin Kaptan Camii (E. H. Ayverdi'den)
Şekil 8: Divriği Cedid Paşa Camii Mihrap Motiflerinden

KAYNAKLAR

Hakkı ACUN, "Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları", *VD.*,13. Sayı, Ankara 1981, s. 635-715.

_____, *Anadolu Saat Kuleleri.* Ankara 1994.

H. Fikret ALASYA, *Kıbrıs Tarihi ve Kıbrıs'ta Türk Eserleri,* Ankara 1964.

M. Hadi ALTAY, *Adım Adım Çukurova,* Adana 1965.

Ayda AREL, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,* İstanbul 1975.

Rüçhan ARIK, *Batılılaşma Dönemi Türk Devri Mimarisi Örneklerinden Üç Ahşap Cami, Ankara* 1973.

_____, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,* Ankara 1988.

Oktay ASLANAPA, *Kıbrıs'ta Türk Devri Eserleri.* İstanbul 1975.

_____, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul 1986.

Nurhan ATASOY, *17-18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı,* İstanbul 1976.

E. Hakkı AYVERDİ, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* c. I, İstanbul 1977.

_____, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* c. II, İstanbul 1981.

_____, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* c. III, İstanbul 1981.

_____, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* c. IV, İstanbul 1982.

Hermes BALDUCCİ, *Rodos'ta Türk Mimarisi* (çev.: Celaleddin Rodoslu), Ankara 1987.

Örçün BARIŞTA, "Antalya Müsellim Camii'ni Bezeyen Çiniler ve Topkapı Sara-

yı'nda Bulunan Benzerleri Üzerine", *Yılmaz Önge Armağanı*. Konya 1993, s. 115-127.

Selçuk BATUR, "Bir Geç Osmanlı Yapısı: Üsküdar'da Selimiye Camii", *Uzunçarşılı'ya Armağan*. Ankara 1976, s. 375-396.

Tanju CANTAY, "Asariye Camii" maddesi, *TDV. İ.A.*, c. III, İstanbul 1991, s. 461.

Mustafa CEZAR, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971.

Cevdet ÇAĞDAŞ, *Kıbrıs'ta Türk Devri Eserleri*. Lefkoşa 1965.

Zeki ÇELİKKOL, *Rodos'ta Türk Eserleri*. Ankara 1992.

Cevdet ÇULPAN, *Türk Taşköprüleri*. Ankara 1975.

James DALLAWAY, *Constantinople Ancient and Modern With Excursions to the Shores and Island of the Archipelago and to the Troad*. London 1797.

Davut DURSUN, "Cezayir (Cezayir Cumhuriyeti'nin Başşehri)" maddesi, *TDVİA.*, c. VII, İstanbul 1993, s. 497-499.

S. Hakkı ELDEM, *Köşkler ve Kasırlar*. c. II, İstanbul 1974.

Sabih ERKEN, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*. c. II, Ankara 1977.

Bozkurt ERSOY, *Bergama Cami ve Mescidleri*. Ankara 1989.

_____, *İzmir Hanları*, Ankara 1991.

İsmail ERÜNSAL, *Türk Kütüphaneleri Tarihi.II*. Ankara 1991.

Emel ESİN, "Kıbrıs'ta Türk Medeniyeti", *TTOK. Belleteni*, 44/323 (Kıbrıs Özel Sayısı), İstanbul 1974, s. 32-44.

Semavi EYİCE, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslûbu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 9-1, İstanbul 1981, 163-185.

Godfrey GOODWİN, *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.

Çelik GÜLERSOY, "Story of Tophane", *TTOK.* Belleteni, 46/325, İstanbul 1975, s. 28-34.

Kasım İNCE, *III. Selim-IV. Mustafa ve II. Mahmud Dönemi (1789-1839) Osmanlı Cami ve Mescidleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Erzurum 1995.

Haşim KARPUZ, *Rize*, Ankara 1992.

Fiske KİMBALL, *Le Style Louis XV Orijine et Evolution de Rococo*, Paris 1949.

Doğan KUBAN, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul 1954.

İzzet KUMBARACILAR, *İstanbul Sebilleri*, İstanbul 1938.

Aptullah KURAN, "Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs Küçük Efendi Manzumesi", *Belleten*. c. XXVII, S. 17, Ankara 1963, s. 467-470.

İnci KUYULU, *Kara Osman-oğlu Ailesine Ait Mimarî Eserler*, Ankara 1992.

A. Ignaz MELLİNG, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. Paris 1819.

Ayla ÖDEKAN, "Çeşmeler", *İstanbul Ansiklopedisi*. c. II, İstanbul 1994, s. 488-491.

_____, "Ampir Üslûbu", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul 1993, s. 247-249.

Hakkı ÖNKAL, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. Ankara 1992.

Kadir PEKTAŞ, *Tunus'ta Osmanlı Dönemi Mimarisi (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Van 1997.

Günsel RENDA, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*. *Ankara 1977*.

Metin SÖZEN, "Çemişgezek'in Ulukale Köyü'ndeki Mimarî Eserler", *Sanat Tarihi Yıllığı*. S. 5, İstanbul 1973, s. 119-140.

_____, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. *Istanbul 1975*.

Fuat ŞANCI, *Darende ve Çevresinde Türk-İslâm Eserleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 1996.

İ. Hilmi TANIŞIK, *İstanbul Çeşmeleri*, I, İstanbul 1943.

_____, *İstanbul Çeşmeleri*, *II*. İstanbul 1945.

Pars TUĞLACI, *Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü*, İstanbul 1993.

Mümtaz TURHAN, *Kültür Değişmeleri*. İstanbul 1987.

Abdüsselam ULUÇAM, "Arapgir Gümrükçü Osman Paşa Camii Hakkında", *VD.*, S. 20, Ankara 1988, s. 119-130.

_____, Irak'daki Türk Mimari Eserleri, Ankara 1989.

Behçet ÜNSAL, "İstanbul Türbeleri Üzerinde Stil Araştırması", *VD.*, S. XVI, Ankara 1982, s. 77-120.

Suut Kemal YETKİN, *Barok Sanat*, İstanbul 1977.

İbrahim YILMAZÇELİK, XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840), Ankara 1995.

XX. YÜZYIL BAŞLARINDA GÖRÜLEN OSMANLI MİMARİSİ

DR. NURCAN İNCİ FIRAT
VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Osmanlı Devleti'nin 700. kuruluş yılı nedeni ile hazırlanan bu çalışmada, Osmanlı Mimarisi'ni incelerken, 20. yüzyıl başlarındaki mimarlık anlayışına da yer vermek yararlı olacaktır. Hızlı bir değişim süreci içerisinde, farklı işlevli yapıların üretildiği bu dönem mimarisi üzerine yapılan araştırmalar, son yıllarda hızlanmış olsa da, özellikle Anadolu örnekleri açısından son derece yetersizdir. Istanbul'da yoğunlaşan bu araştırmaların Anadolu'da da yaygınlaştırılması, bu dönemin daha iyi değerlendirilmesine imkan tanıyacaktır.

Çok yoğun siyasi gelişmelerin yaşandığı Osmanlı Devleti'nin son yirmi yılını kapsayan bu dönemin mimarisini değerlendirirken, Klasik Osmanlı Mimarisi'nden sonra 20. yüzyıl başlarına kadarki mimari gelişmelerin kısaca da olsa özetlenmesi, konunun daha iyi anlaşılmasına neden olacaktır.

16. yüzyılda Mimar Sinan'la ulaşılan Klasik Osmanlı üslubu, 17. yüzyıl sonuna kadar etkisini göstermiştir. 1663/1664 yıllarında tamamlanan Yeni Cami, Sinan üslubu ile yetişen kuşağın son eseri olarak görülmektedir. Oysa, 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı Mimarisi'nin 18. yüzyıldaki görüntüsü, oldukça değişik özellikleri beraberinde getirmiştir. Bu değişiklikler, Osmanlı toplumsal yapısı ile yakından ilgilidir. II. Viyana yenilgisi (1683)Osmanlı Devleti'nin gerilemesinin başlangıcı sayılırken, 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ise, siyasal açıdan gerileme devrinin hızlanmasını sağlamış ve yeni ilişkilerin de başlangıcı olmuştur. Bu dönemde batı ile, özellikle de Fransa ile ilişkilerin artması sosyal, ekonomik ve kültürel alanı olduğu kadar mimari alanı da etkilemiştir. 18. yüzyılda başlayıp, 19. yüzyıl boyunca devam eden bu batıya yöneliş, "Batılılaşma Hareketi" şeklinde adlandırılmıştır. Mimariye, özellikle süsleme alanında yepyeni görüşlerin geldiği bu dönemde mimari, mekan açısından değil, dekoratif açıdan ele alınmıştır.

17. yüzyıl sonlarından başlayarak, Sinan'ın ciddi, akılcı üslubuna karşılık, III. Ahmet zamanında (1703-1730)Lale Devri ile yeni bir üslup doğmuştur. Klasik devrin sade desenleri, yerini giderek Barok'un karmaşık desenlerine bırakmıştır. Daha hafif ve ince desenlerin görüldüğü Rokoko üslubu, Barok üslubun hemen arkasından gelmiş ve onunla kaynaşarak gelişmiştir. 18. yüzyılda özellikle süslemede kendini yoğun bir şekilde gösteren Barok ve Rokoko üslubunun etkileri, Istanbul'da Nuruosmaniye (1748-1755) ve Laleli (1759-1763) Camilerinde görülmektedir. 1756 yılında yapılan Aydın Cihanoğlu Camii, 1777-1779 yıllarında yapılan Yozgat Çapanoğlu Camii bu dönemin, özellikle iç süslemeleri ile ünlü Anadolu örneklerindendir. III. Selim'den (1789-1807)itibaren yoğunlaşan batılılaşma hareketleri, 1839 yılında Tanzimatın ilanından sonra daha da hız kazanmıştır. Devleti kurtarmak amacı ile sürdürülen

Laleli Camii ve sebili.

batılılaşma çabaları, ordu, eğitim ve yasal alanda olduğu gibi mimarlık alanında da batılı yöntem ve biçimlerin kullanılmasına neden olmuştur. Yani, mimarlıkta batıya bağımlılık, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik durumun bir uzantısıdır. 16. yüzyılda Sinan'la klasik değerlerine ulaşan Osmanlı Mimarlığı'nın bu değerleri yitirmeye başlaması, batılılaşma hareketinin mimarlığa yansıması ve yeni batı biçimlerinin Türk Mimarisi'ne aktarılması ile oluşmuş farklı bir anlayıştan kaynaklanmıştır. Klasik çağını yaşadıktan sonra batıya yönelen Osmanlı Mimarlığı ilk dönemlerde tamamıyla olmasa da, giderek artan batı seçmeciliği ile batının üslup özelliklerini göstermeye başlamıştır.

Böylece Osmanlı Mimarisi, 18. yüzyıldan başlayarak, Barok ve Rokoko üslubunun etkisine girmiş ve bu durum 19. yüzyıl başlarında da devam etmiştir. Barok ve Rokoko üslubunun arkasından gelen ve onunla içiçe gelişen Ampir üsluba geçişin en güzel örneği ise, 1826 yılında yapılan Nusretiye Camii'dir. Dolmabahçe (1853), Ortaköy (1853-1854)ve daha sonra yapılan Aksaray Valide Camii (1871)'leri de dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Konya Aziziye Camii (1867), Kütahya Ulu Camii'nin bugünkü hali (19. yüzyıl sonu)dönemin mimarlık özelliklerini gösteren Anadolu örnekleridir.

Ortaköy Camii.

19. yüzyılda inşaat alanında çalışanlar, genellikle azınlıklardan oluşmuştu. Özellikle Istanbul'da çalışan Balyan Ailesi gibi, azınlık mimar ve ustalar, büyük boyutlu bir çok yapıya imzalarını atmışlardır. Dolmabahçe (1853), Beylerbeyi (1865)ve Çırağan (1871)Sarayları bu tür yapılardandır. Istanbul'da 1874 yılında Serkis Balyan'ın yaptığı Akaretler'in cephe biçimlemesinde batı etkisinin izleri açıkça görülmektedir. Giderek yurt dışından gelen yabancı uyruklu mimarlar da ülkemizdeki yapı faaliyetleri içinde yer almışlardır.

Ancak bu sırada Avrupa'da, endüstrideki gelişmelerin ve Fransız İhtilali'nin (1789)başlattığı yeni görüşler doğrultusunda oluşan ulusçuluk düşüncesi, geçmişe duyulan hayranlığın 19. yüzyılda tekrar canlanmasına ve Neo-Klasik uslübun yeniden doğmasına neden olmuştur. 19. yüzyılda, batıda yapıların cephe düzenlenmesinde, geçmişte kullanılan mimari elemanların yeniden egemen olması, bu anlayışa dayanmaktadır. Böylece, geçmişe duyulan hayranlığın oluşturduğu bir seçmecilik kendini göstermiş, antik dönemin mimari elemanlarının cephelerde yaşatılması esas alınmıştır. Batıda, mimaride Neo-Klasik olarak değerlendirilen ve cephelerde etkin olan bu anlayış sürerken, bu arada yeni ihtiyaçların doğurduğu, değişik fonksiyonlu, yeni yapı tipleri üretilmiştir.

19. yüzyıl boyunca Avrupa'da gelişen ulusçuluk-milliyetçilik düşüncelerinin etkisi ile oluşan, batının bu Neo- Klasik anlayışı, 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı Mimarisi'nde de kendini göstermiştir. Bu durum, o dönemde batı ile olan kültürel, eğitimsel ve teknik alanlardaki ilişkilerin yoğunluğundan kaynaklanmışsa da, Osmanlı Devleti'nin geçirdiği siyasal ve ekonomik krizin artması ile de ilgilidir. Bunda yabancı mimarların da etkisi olmuştur. Özellikle Alexandre Valaury, Jachmund, Raimondo D'Aronco, Otto Ritter, Helmuth Cuno gibi yabancı mimarlar, Osmanlı Mimarisi'ni etkilemiş ve batı mimarisinin biçimsel ögelerinin Osmanlı toplumuna tanıtılmasına yardımcı olmuşlardır. Ancak, Türk Mimarisi'nde tabiiki sadece batının Yunan, Roma, Gotik, Rönesans gibi geçmiş dönem mimari elemanları değil, onun dışında Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde gelişen, doğunun ve islamiyetin simgelediği yöresel ve ulusal mimari elemanlar da kullanılmıştır. Cephelere dekoratif bir görünüm getiren bu seçmeci tutum, dönemin mimarları tarafından başarılı bir şekilde kullanılmıştır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Is-

tanbul'da çalışan Alman mimarı Jachmund ve Fransız mimarı Valaury'nin, batı seçmeciliğine göre gerçekleştirdikleri yapılarında, zaman zaman Osmanlı ve Arap Mimarisi'nden esinlenmiş bir cephe düzenine gittikleri de görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son döneminde özellikle anıtsal yapıların yabancı mimarlar tarafından yapıldığı dikkati çekmektedir. Bu mimarlar, özellikle Istanbul'da ilginç yapılar oluşturmuşlardır.

Jachmund'un, Sultanhamam'da yaptığı Deutsche Orient Bank, Orta Avrupa'nın 19. yüzyıl mimari biçimleme anlayışına göre tasarlanmıştır. Ancak, 1890 yılında yaptığı Sirkeci Garı'nda ise Jachmund, batılı bir yapı kütlesi üzerinde, daha bölgesel ve ulusal, yani daha doğulu biçimlere yer vermiştir. Alman Mimarisi ile Osmanlı Mimarisi'ni kaynaştırmaya çalıştığı Istanbul Sirkeci Garı, bir geçiş dönemi yapısı olarak kabul edilir. Sirkeci Garı'nın inşaası için Istanbul'a gelen Jachmund, aynı zamanda 1890 yılından başlayarak Hendese-i Mülkiye Mektebi'de mimarlık dersleri vermiştir.

Alman mimari üslubunu yansıtan Haydarpaşa Garı.

Hem saray mimarı, hem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık hocası olan Valaury, Galata'daki önemli eseri Osmanlı Bankası'nı Neo-Rönesans bir anlayışla, batılı anlamda bir örnek olarak tasarlamıştır. Valaury, Istanbul Arkeoloji Müzesi Binası'na (1891-1907)da batılı bir anlayışla yaklaşmış, burada başta üçgen alınlıklar olmak üzere, batının seçmeci tutumunu yansıtan Neo-Klasik bir anlayış ortaya koymuştur. Buna karşılık D'Aronco ile beraber 1899/1900'de Cağaloğlu'nda yaptığı, Duyun-u Umumiye Binası'nda Neo-Rönesans yapı kütlesi üzerinde sivri kemerli pencereler, geniş saçaklar ve saçak payandaları gibi Osmanlı ve Selçuklu Mimarisi'den esinlenen yapı elemanlarını kullanmıştır. Ancak, yine iki mimarın birlikte tasarladıkları, Eski Tıbbiye Mektebi'nde (Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, 1901-1903) ise, tekrar ulusal ve bölgesel elemanlardan uzaklaşıldığı ve değişik uslüpların biraraya getirildiği görülmektedir.

Jachmund ve Valaury gibi yabancı mimarların, yöresel etkiler altında gerçekleştirdikleri yapılarında, batı seçmeciliğine göre biçimlenmiş kütlesel ögeler üzerine, Osmanlı ve Doğu Mimarisi'nden esinlenmiş yapı elemanları eklenerek, karmaşık bir mimari uslüp yaratılmıştır.

19. yüzyılda Istanbul'da çalışan yabancı mimarlardan birisi de İtalyan Art Nouveau ustası Raimondo D'Aronco'dur (1857- 1932). 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında mimariye yeni görüşler kazandırmış bir geçiş uslübu olan Art Nouveau, özellikle Istanbul'da bir süre yaygınlaşmıştır. Valaury ile birlikte de çalışan D'Aronco, Istanbul'da değişik amaçlı bir çok eser vermiş, 1896 yılında II. Abdülhamid tarafından başmimarlığa getirilmiş ve 1896-1908 yılları arasında Istanbul ve İtalya'da çalışmalarına devam etmiştir. Beşiktaş Şeyh Zafir Külliyesi'ni (1905-1906)klasik örneklerden oldukça farklı bir anlayışla gerçekleştirmiştir.

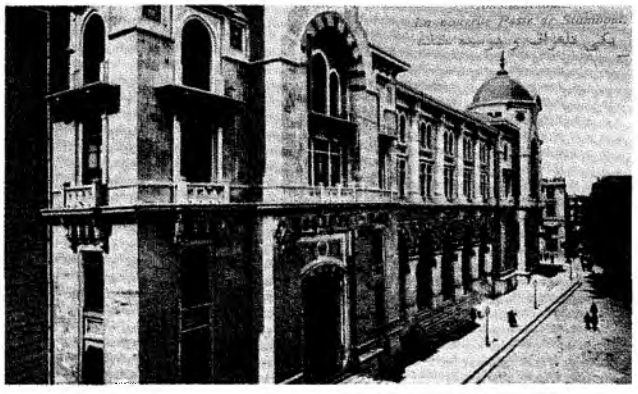
Daha çok batının seçmeci tutumunu tercih eden dönemin Alman kökenli mimarlarından Otto Ritter ve Helmuth Cuno Haydarpaşa Garı'nda (1906-1908)Alman Mimari uslübunu yansıtmışlardır.

1900-1930 yılları arasında ülkemizde aralıklarla eğitim ve uygulama yapan Istanbul doğumlu İtalyan Mimar Giulio Mongeri (1873-1953), 20. yüzyıl başlarının I. Ulusal Mimarlık Anlayışı'nı yerli mimarlar kadar başarı ile uygulayan ve çalışmalarını Cumhuriyet Dönemi'nde de devam ettiren bir mimardır. Beyoğlu Saint Antoine Kilisesi (1906-1912), Karaköy Palas (1920)yüzyıl başlarında yaptığı önemli yapılardandır. Günümüze gelen en önemli eserleri Cumhuriyet Dönemi'ndendir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan Mongeri, Istanbul dışında Ankara ve Bursa gibi şehirlerde de çalışmıştır.

Bu yıllarda görülen yabancı mimarlar kuşkusuz bu isimlerle sınırlı değildir. Ancak, burada en etkin olan ve bazı eserleri günümüze ulaşmış kişilere değinilmiştir.

19. yüzyıl sonlarına kadar usta-çırak ilişkisi ile yetişen mimarlar, 1882/1883 yıllarında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi - Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) ile artık batılı anlamda yetişmeye başlamıştır. Akademiye, ilk mimari hocası olarak Alexandre Valaury tayin edilmiş, daha sonra Giulio Mongeri mimari hocası olmuştur. Mongeri, uzun yıllar burada çalışarak birçok mimar yetiştirmiş ve Valaury dönemi tutumunu sürdürmüştür. Bu yıllarda, yerli mimarların sayısı artarken, yabancı uyruklu mimarlar da büyük ölçüde görev almaya devam etmişlerdir. Istanbul'da, Akademi'de bu gelişmeler devam ederken, batıda 19. yüzyıl sonlarından itibaren artık modern mimarinin ilk adımları atılmaya başlanmış, daha rasyonel bir tutumla yapılar üretilirken, mimaride sanat kaygısı ikinci planda kalmıştır.

Oysa ülkemizde bu dönemde, Ziya Gökalp'in (1876-1924) Türkçülük anlayışı ile birlikte, sanatın mimarlıkta etkin olduğu bir dönem sürmektedir. Ulusal olma, mimarlığa biçimsel-duygusal bir yaklaşım olarak yansımış, tarihe dönük bir mimarlık anlayışı, döneme hakim olmuştur. Kültürel ve sosyal düşüncelerin, milliyetçilik çerçevesi içinde gelişmesi sonucunda batı seçmeciliğinden uzaklaşılmış, onun yerine Klasik Osmanlı-Türk Mimari elemanları ile oluşturulmuş bir sentez anlayışı, mimariye egemen olmuştur. Türk Mimarisi'ndeki batı etkisine bir tepki olarak doğduğu bilinen ve 19. yüzyıl sonlarında gelişen bu milliyetçilik anlayışı 20. yüzyıl başlarında, özellikle 1908 yılında, II. Meşrutiyet'in ilanı ile daha güçlenmiştir. I. Ulusal Mimarlık Dönemi olarak da adlandırılan bu dönem, Osmanlının son ve Cumhuriyetin ilk yıllarını kapsayarak 1930'lara kadar da varlığını sürdürmüştür. Böylece, ülkemizde 19. yüzyıl sonlarından itibaren toplumsal ve siyasal yapıda görülen değişikliklerle gelişen ulusçuluk-milliyetçilik anlayışına dayalı, batıdan daha farklı bir mimari üslubun ortaya çıktığı ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de devam ettiği görülmektedir. Bu anlayış ile Türk Mimarları, Klasik Türk Mimari eserlerini inceleyip, bir rönesans devri yaratmaya gayret etmişlerdir. Bu döneme öncü olmuş yerli mimarların başında Mimar Vedat Bey (1873-1942) ve Kemalettin Bey (1870-1927) gelmektedir. Cumhuriyetten, hatta savaştan önce Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'lerin saptadığı ilkeler çerçevesinde devam eden biçimleme anlayışı, Türk Yapı Sanatı'nı batıya bağımlılıktan kurtarmayı amaçlamış ve böylece Ulusal Mimarlık Akımı'nın da gelişmesine neden olmuştur.

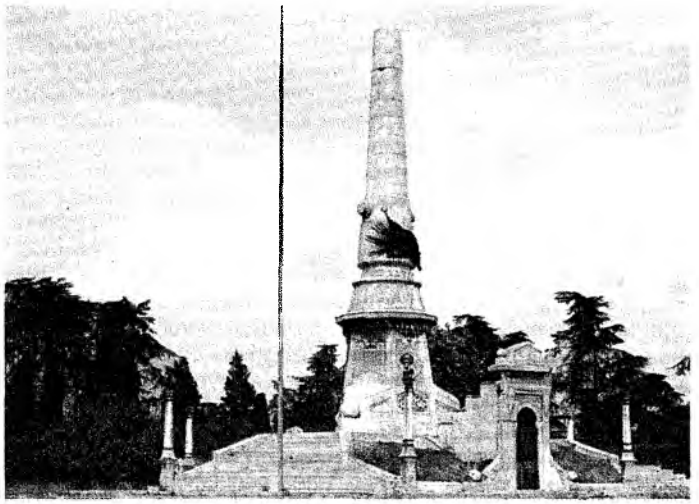


Vedat Tek'in en önemli eseri. Sirkeci Büyük Postane.

Bu dönemde pek çok eser veren ve kendileri ile aynı doğrultuda yürüyecek bir çok öğrenci yetiştiren bu iki mimar, devletin yönetici kadrolarında aldıkları görevler ile ulusal mimarlık anlayışının tüm ülkeye yayılmasına öncülük etmişlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen bir çok genç mimar da, bu akımın savunucusu olmuştur. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982) ve Mimar Muzaffer Bey (1881-1920/21) de bu akımın önemli mimarlarındandır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yerli mimarların sayısı çoğalırken, yabancı mimarlar da ülkemizde çalışmaya devam etmişlerdir. I. Ulusal Mimarlık Anlayışı'nın etkisinde kalan bir çok yabancı mimar da bu anlayışla ürünler vermiştir. Vedat ve Kemalettin Beyler'in eserlerinde ise, onları eğiten yabancı mimarların batı kaynaklı biçimleme anlayışlarını görmek mümkündür. Bu yüzden, cephe düzenlemelerinin ardında zaman zaman 19. yüzyıl Avrupa'sındaki Neo-Klasik anlayış da hissedilmektedir.

Dönemin Avrupa'da öğrenim görmüş önemli mimarı Vedat Tek'dir. Vedat Bey, yurt dışında mimari alanda öğrenim görmüş ilk Türk Mimarı olarak bilinir. Paris'te mimari eğitimini tamamladıktan sonra, 1897 yılında Istanbul'a dönmüş ve 1899 yılında Şehremaneti mimarı olarak çalışmaya başlamıştır. 1900'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık tarihi dersi veren ilk Türk ho-

cası olmuş, Mühendis Mektebi'nde de hocalık yapmıştır. 1905 yılında Posta Telgraf Nezareti Mimarlığı'na, 1908 yılında ise, Sultan Mehmet Reşad tarafından başmimarlığa getirilmiştir. Daha sonra I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa tarafından Harbiye Nezareti Başmimarlığı'na atanmıştır. Tarihi Türk Mimarlığı'nı, yapılarında kaynak olarak kullanan Vedat Bey, serbest mimar olarak da çalışmıştır. Paris'te okuması, onun ulusal anlayışta ürünler vermesini engellememiştir. Ancak, eserlerinde batılı biçimlere de rastlanmaktadır. Vedat Bey'in en önemli eseri, Istanbul Sirkeci Büyük Postane Binası (1909)'dır. Sultanahmet'teki Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro Binası , 1908), Haydarpaşa ve Moda Vapur İskele Binaları, Sirkeci Liman Hanı (1907), Karaköy Muradiye Hanı (1915), Fatih Tayyare Abidesi (1912), Nişantaşı'ndaki kendi evi (1913-1914), Çiftehavuzlar'daki Cemil Topuzlu Köşkü (912-1919) ve İzmit Saat Kulesi (1901) değişik fonksiyonlu yapılarından bazılarıdır. Vedat Bey'in Kastamonu'da yaptığı Hükümet Konağı (1901-1902)bugün de bütün heybeti ile kendini gösteren dönemin bir Anadolu örneğidir.



Mimar Muzaffer Bey tarafından yapılan Abide-i Hürriyet (1909-1911).

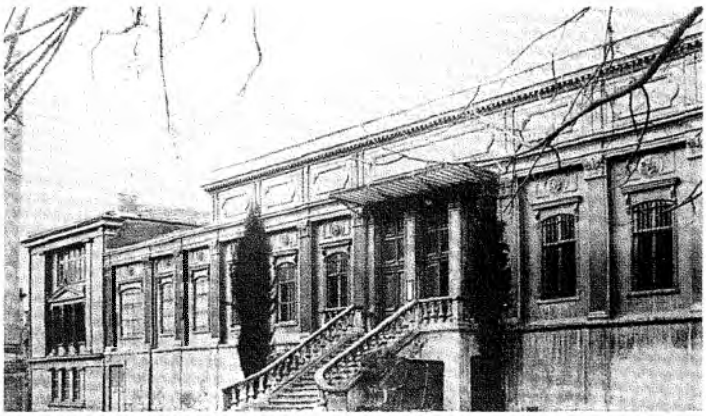
Dönemin önemli mimarlarından biri olan Kemalettin Bey, 1887 yılında Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne girmiştir. 1891 yılında mezun olduktan sonra, okulda hocası olan Jachmund'un asistanı olmuştur. Aynı zamanda büro açarak Istanbul'da pek çok ahşap konut yapmıştır. 1895 yılında Jachmund'un yardımı ile Almanya'da mimarlık eğitimi görerek yüksek lisans çalışması yapan Kemalettin Bey, 1900'de Berlin'den Istanbul'a dönmüş ve Harbiye Nezareti Ebniye-i Askeriye Mimarlığı'na getirilmiştir. Bu arada, hem kendi okulunda, hem de daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermiştir. 1909 yılında Evkaf Nezareti Başmimarlığı'na atanan Kemalettin Bey, asıl Ulusal Mimarlık Anlayışı'ndaki ürünlerini bu yıllarda vermiş ve tarihi anıtların restorasyonunda da çalışmıştır. Evkaf Fen Heyeti Reisi olarak yanına topladığı genç mimarlar ile bir çok eser yaratmış ve yaptıkları işlere Türk ruhu vermeye çalışmışlardır. 1914 yılında, ek olarak Istanbul Şehremaneti Heyet-i Fenniye Müşavirliği'ne atanan Kemalettin Bey, hocalığını da devam ettirmiştir.

Cami, türbe dışında okul, hastane, istasyon, konut/apartman gibi yapılara imzasını atan Kemalettin Bey, değişik fonksiyonlu bir çok yapı üretmiştir. Istanbul'da Yeşilköy Mecidiye Camii (1909), Bostancı Kuloğlu Camii (1913), Bebek Camii (1913), Bakırköy Kartaltepe Amine Hatun Camii (1913-1924), Beyoğlu Kamer Hatun Camii (1911) gibi camiler Kemalettin Bey'in, ilk Osmanlı cami tipi ve klasik dönem oranlarını kullanarak yaptığı, küçük, ama önemli örneklerdir. Fatih Ahmet Cevdet Paşa Türbesi (1901), Gazi Osman Paşa Türbesi (1901-1902), Eyüp Sultan V. Mehmet Reşat Türbesi (1911-1912), Mecidiyeköy Mahmut Şevket Paşa Türbesi (1913)gibi türbeleri de yine klasik formda tasarlanmış dini yapılarındandır.

Mimar Kemalettin'in; Eyüp Reşadiye Mekteb-i İdadisi (1911), Bostancı İbrahim Paşa Mekteb-i İdadisi (1913), Üsküdar Ayazma Sultan III. Mustafa Mekteb-i İdadisi (1917), Göztepe Mekteb-i İdadisi (1915-1924), Çarşamba Fethiye Medresesi, Yavuz Selim'de Abdülhamid-i Evvel Medresesi (1917), Beyazıt Medresed-ül Kuzat (1913), Suudi Arabistan'da Medine'de Medine Dar-ül Ulum'u (1915)gibi bir çok eğitim yapısı da bulunmaktadır. 1914 yılında savaş nedeni ile yarım kaldığı ve yapımına sonradan devam edildiği sanılan Edirne Garı ve Istanbul'da Guraba Hastanesi'nin bir kısmı (1911-1943)yaptığı farklı fonksiyonlu yapılardır.

İstanbul Sultanhamam I. Vakıf Hanı (1918), II. Vakıf Hanı, Beyoğlu III. Vakıf Hanı, Bahçekapı IV. Vakıf Hanı (1916-1926), Şehzadebaşı V. Vakıf Hanı gibi iş hanları da yapı tipi olarak farklı bir grubu oluşturmaktadır. Istanbul Bahçekapı IV. Vakıf Hanı, onun en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir.Yedi katlı büyük yapı, özellikle cephe düzenlemesi ile ünlüdür. Bu dönemin bir çok yapısında da karşılaştığımız gibi, bu hanın yapımının 1916 yılından 1926 yılına kadar sürmesi, ülkenin içinde bulunduğu siyasal, sosyal ve ekonomik durumundan kaynaklanmaktadır.

Kemalettin Bey'in II. Meşrutiyet döneminden önce tasarladığı en son ahşap eseri, bugün Çamlıca Kız Lisesi'nin kullandığı Ahmet Ratip Paşa Konağı'dır. Konak, özellikle cephesi, merdiven düzeni ve büyüklüğü açısından dikkat çekicidir. Bir diğer eseri ise, Istanbul'da 1918 yılındaki yangında evlerini yitirirenler için Laleli'de yapılan çok katlı konutlardır. Harikzedegan (Tayyare)Apartmanları adı ile bilinen ve 124 aileyi barındıracak biçimde yapılan bu konutlar, 1919-1922 yıllarında yapılmıştır. Yaşam biçimi açısından daha batılı bir anlayışla tasarlanan bu apartmanlar hem fonksiyonları, hem de ülkenin ilk betonarme yapıları olması açısından önemlidir.


Sanayi-i Nefise Mektebi binası (20. yy. başı).

Vedat Bey'in yakın çevresinde yetişen Muzaffer Bey, dönemin bir diğer mimarıdır. Abaide-i Hürriyet Mimarı olarak tanınan Muzaffer Bey, Halıcıoğlu'nda Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a ve Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne bir süre devam etmiştir. Vedat Bey ile birlikte çalışan Muzaffer Bey, onun bazı önemli yapılarına da yardımcı olmuştur. Kadastro Fen Heyeti'nde görev almış, bir yandan da Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde mimarlık öğretmen yardımcılığı yapmıştır. Posta ve Telgraf Nezareti Mimarlığı da yapan Muzaffer Bey, posta binaları için değişik seri projeler geliştirmiştir. Istanbul'da 1909 yılında yaptığı Hürriyet Abidesi ile ün kazanmıştır. 1914 yılında Vilayet Başmimarı olarak gittiği Konya'da bir süre çalışarak, Ziraat Abidesi (1915-1917), Dar-ül Muallimin (Gazi Lisesi , 1917)gibi önemli eserleri yapmıştır.

Ulusal Mimarlık Akımı'nın etkisinde yetişen Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu da bu dönemin önemli mimarlarındandır. 1908-1914 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okuyan Koyunoğlu, Valaury ve Mongeri'nin öğrencisi olmuştur. Öğrenciliğinin ilk yıllarında Mongeri ile Beyoğlu Saint Antoine Kilisesi yapımında çalışmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında, bulunduğu Erzurum'da, bugün yıkılmış olan İttihat ve Terakki Klübü Binası'nı (1914)yapmıştır. Savaş sonrasında Istanbul'da bir süre serbest mimar olarak da çalışan Koyunoğlu, 1920 yılında Ankara'ya geldikten sonra bir ara Evkaf Vekaleti Heyet-i Fenniyesi'nde mimar olarak görev yapmışsa da, burada uzun süre kalmayarak serbest mimar olarak çalışmalarına devam etmiştir. Bu yıllarda çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yazan Koyunoğlu, en önemli eserlerini Cumhuriyetin ilk yıllarında, Ankara'da vermiştir.

Hakkında pek fazla bilgi edinemediğimiz Mühendis Şefik Bey'in Konya'da yaptığı Sanayi Mektebi Binası (1900-1901), fazla tanımadığımız Mimar Hasip Bey'in Ankara'da yaptığı Eski İttihat ve Terakki Fırkası Binası (I. Türkiye Büyük Millet Meclisi- Bugünkü Kurtuluş Savaşı Müzesi Binası , 1915-1920) dönemin özelliklerini yansıtan Anadolu örnekleridir..

Burada, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında mimarimize hizmet eden bir çok yerli mimardan, sadece bugün haklarında daha geniş bilgi edinebildiğimiz ve günümüze bir çok önemli eseri gelmiş olan mimarlara yer verilmiştir. Mimar Vedat Bey, Kemalettin Bey ve Arif Hikmet Koyunoğlu, Cumhuriyetin ilk yıllarında da yoğun şekilde eserler vermeye devam etmişlerdir. Ancak,

bu yazımızda Cumhuriyete kadar olan gelişmelere yer verilmiştir.

Bu dönem inşa faaliyetleri, 1912 yılında Balkan Savaşı'nın ve 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yavaşlamışsa da Cumhuriyetin ilanından sonra, daha da yoğunluk kazanarak devam etmiştir. Ancak bu savaş yılları, milliyetçilik hareketini daha da geliştirerek yaygınlaştırmıştır. Bu gelişmeler, toplumun siyasal ve sosyal yapısındaki değişmelerle doğrudan bağlantılıdır. I. Ulusal Mimarlık Anlayışı; Kurtuluş Savaşı, Millet Meclisi'nin kuruluşu ve Cumhuriyetin ilanı ile daha da güçlenerek devam etmiştir. Osmanlının son döneminde mimari alanda görülen eskiye dönük mimarlık anlayışı, kuşkusuz Cumhuriyetin kurulması ile birden bire ortadan kalkmamıştır. Milliyetçilik akımının en etkin olduğu bu yıllarda, sanatın her dalında olduğu gibi, mimari ürünlerin biçimlenişinde de devam etmiştir. 20. yüzyıl başlarında, Avrupa'daki gelişmelerden uzak, Türk Mimarisi'ni batıya bağımlılıktan kurtarmak amacı ile geleneksel mimariye yönelişin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu mimarlık anlayışı, başta Istanbul olmak üzere Ankara, İzmir, Kastamonu, Konya gibi Anadolu'nun bir çok şehrinde örneklerle varlığını göstermiştir.

20. yüzyıl başında yapılan Cemil Topuzlu Köşkü.

Türk Mimarları da, bu Türk Milliyetçiliğinin hakim olduğu ortamda ulusal bir mimari yaratmaya çalışmış ve bunda da başarılı olmuşlardır. Bu mimarlık anlayışı, Giulio Mongeri gibi bazı yabancı mimarlar tarafından da benimsenmiş ve örnekler verilmiştir. Bu dönemde mimarlar bir sanatçı, mimari eserler de, bir sanat eseri olarak değerlendirilmiştir. Toplumdaki ulusal bilincin mimariye yansıması, Tarihi Türk Mimarisi'ndeki mimari ve süsleme elemanlarının kullanılmasına neden olmuştur. 20. yüzyıl başlarında batıda artık yerleşmiş olan rasyonel anlayıştan oldukça uzak olmasına rağmen, milliyetçilik anlayışı ile yapılan bu eserler, toplumda beğeni ile karşılanmıştır.

Bu dönem mimarisinde genel bir değerlendirme yaptığımızda, öncelikle farklı yapı tipleri ile karşılaşılmaktadır. 20. yüzyıl başlarını kapsayan Osmanlı Devleti'nin son yılları, siyasal ve toplumsal hayattaki değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Cami, han, hamam, türbe, medrese, kervansaray, bedesten, tekke ve zaviye gibi Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nin önemli yapı tiplerinin yapımı bir yandan devam ederken, bir yandan da toplumdaki değişmeler sonucu ihtiyaç duyulan yeni yapı tipleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde; Sanayi Mektebi, Dar-ül Muallimin, Dar-ül Muallimat, İdadi, Sultani, Millet mektebi gibi çeşitli eğitim yapıları ile istasyon, postane, banka, hükümet konağı, hastane, cezaevi, müze, anıt, apartman/konut ve resmi binalar gibi toplumun çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için çoğu devlet eli ile yaptırılmış değişik fonksiyonlu yapılar ile karşılaşılmaktadır.

Toplumun yeni ihtiyaçlarına cevap verme çabası içinde tasarlanan bu yapıların bir kısmı, hala günümüzde orjinal fonksiyonlarını korumaktadır. Bu yeni yapı tipleri giderek her şehirde yaygınlaşırken cami, çeşme ve konut gibi geleneksel yapıların yapımına da devam edilmiştir. Özellikle şehirlerdeki imar hareketleri sırasında su probleminin çözümü için çalışılmış, şehre getirilen sular yapılan çeşmeler ile dağıtılmıştır. Ortaya çıkan bu farklı yapı tipleri dönemin en belirgin özelliklerindendir.

Cami, çeşme, konut gibi yapılarda ise, cephe düzeni açısından bir yandan yenilikler denenmiş, bir yandan da geleneksellik devam etmiştir. Geleneksel anlayışın devam ettiği yapılar daha çok şahıslar tarafından yaptırılmış yapılardır. Saray, valilik, belediye, bazı kurum ve kuruluşlar gibi devlet kanalı ile yapılmış yapılarda, dönemin mimarlık anlayışı daha yoğun yansıtılmıştır. 20. yüzyıl başlarında görülen mimarlık anlayışının daha çok devlet politikası ile ilgili olduğunu gösteren bu durum, Cumhuriyetin ilk yıllarında da devam etmiştir.

Mimariye yeni yapı tiplerinin kazandırıldığı bu dönem yapıları; gerek plan, gerekse cephelerde tam bir simetrinin uygulanmaya çalışıldığını ve cephecilik anlayışının bu dönemin en önemli özelliği olduğunu ortaya koymaktadır.

Rönesans yapılarındaki gibi ön cephenin önem kazanması ve oldukça gösterişli yapılmasına karşın, diğer cephelerin daha sade olması dönemin bir özelliğidir. Ön cephenin arka ve yan cephelerden daha özenli işlenmesi, ön cepheye verilen önemin göstergesidir. Mimari ve süsleme elemanlarının, ön cephede toplandığı, yan cephelerin daha sade yapıldığı, arka cephelerin ise, daha çok ihmal edildiği görülmektedir.

Cephelerde görülen simetrik düzenleme anlayışı da önemli bir özellikdir. Her cephe kendi içinde simetrik bir düzenleme ile şekillendirildiği gibi, birbirleri ile de simetrik bir ilişki içerisindedir. Cephelerde simetri ekseni çoğunlukla girişlere göre ayarlanmıştır. Genellikle ön ve arka cephelerin ortasında yer alan girişler, hem yapının simetri eksenini, hem de cephelerin kendi simetri merkezini oluşturmaktadır. Girişle birlikte cephelerde yer alan çıkmalar da, simetriyi sağlayan hareketlerdir. Cephelerde yatay ve dikey hatlarla hareket edilmiştir. Kat ayrımları, değişik pencere düzenleri ve silmeler ile vurgulanmaya çalışılmıştır.

İzmit Saat Kulesi (1902).

Bu dönemde dikkati çeken bir nokta da cephelerin silme, korniş, pilastr gibi mimari elemanlarla yatay ve dikey bölüntülere uğratılmasıdır. Kat ayırımını belirleyen ya da saçak hizasını dolaşan silme ve kornişler, yatay hatları oluşturmaktadır. Dikey hatlarla da, özellikle geniş cephelerin üçe, beşe, yediye bölündükleri görülmektedir. Dikey hatlar, çıkmalarla da desteklenmiştir. Bu yatay ve dikey hatlarla cephelere hareket getirilmiştir. Her yapıda, hatta en sade yapılarda bile, bu dönemde silmeler kullanılmıştır. Kat ayırımını belirleyen silmeler, saçak hizasında ya da pencere kavisi boyunca dolaşan silmeler ve açıklık sıralarını birbirine bağlayan silmeler, düz ya da profilli olarak her zaman kullanılmış ve bazan da üzerine süslemeler yapılmıştır.

Cephelerde dikkati çeken bir başka nokta da çıkmalardır. Bu dönemde özellikle ön cephede olmak üzere, köşe ve giriş birimlerinin öne taşırılarak yükseltilmesi ile oluşan dışa taşkın çıkmalar, cephelerde simetriyi sağlamak için de kullanılmıştır. Kimi zaman oldukça yüzeysel, kimi zaman oldukça fazla olan bu çıkmalar, cephelere bir hareketlilik getirmiştir. Bazan esas yüzeyden öne taşırılmış olan çıkmalar, saçak hizasından da yukarıya yükseltilmiştir. Genellikle ön cephenin ortasında görülen çıkmalar, aynı zamanda girişi vurgulamak için de kullanılmış ve üstleri bazan esas örtü elemanlarından farklı olarak, kubbe, külah, çatı şeklinde yapılmıştır.

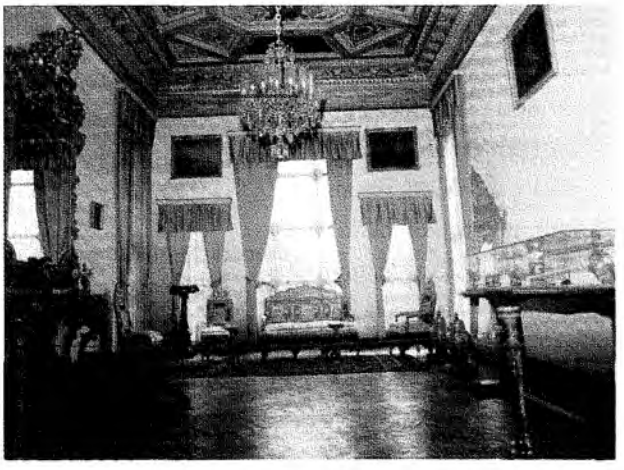
Bu dönemde en özenle düzenlenmiş bölümler olan ana girişler, genellikle ön cephenin tam ortasında, bazan da cephenin iki yanına doğru kaydırılmış olarak görülmektedir. Girişlerin, bazan eyvan şeklinde, bazan da tek revaklı yapılmış olanları vardır. Ana girişler; çıkmalar, anıtsal merdiven, kubbe, sütun ve kemer gibi çeşitli mimari elemanlarla vurgulanmaya çalışılmıştır. Kimi zaman önlerine iki, üç yada tek taraflı merdiven yapılarak, üstlerine ise, balkon ya da kubbe yerleştirilerek girişler daha da belirginleştirilmiştir. Revaklı girişlerde kullanılan, taş ya da mermer sütunlar ve mukarnaslı, baklavalı sütun başlıkları ise, girişlerin etkisini kuvvetlendirmiştir. Sütunlar, bu dönem yapılarında taşıyıcı niteliklerinden çok, görsel özellikleri nedeni ile de kullanılmışlardır. Ana girişler, zaman zaman taş ve çini ile yapılan süslemelerle zenginleştirilmiştir. Kubbeler de girişlerin etkisini kuvvetlendiren mimari elemanlardandır.

Geç dönemle Türk Mimarisi'ne girmiş olan giriş üzerindeki balkonlar; gömme balkon şeklinde ya da profilli taş konsollar üzerine oturan çıkma balkon şeklinde yapılmıştır. Kimi zaman ise, balkonlar teras şeklinde de-

ğerlendirilmiştir. Balkon korkulukları da cephelere dekoratif görünüm katan unsurlardır.

Gösterişli ön cephe girişlerinden başka, bazan arka, bazan da yan cephelerde sade girişler de vardır. Arka girişler genellikle ön girişle aynı eksen üzerindedir. Yan girişler de çoğunlukla birbirlerine simetrik olarak yerleştirilmişlerdir.

Bu dönemde cephelerde dikkati çeken bir diğer özellik ise, pencerelerdir. Cephe yüzeyine tekli, ikili ve üçlü gruplar halinde yerleştirilen pencerelerde, başta sivri ve basık kemerler olmak üzere, diğer kemer tipleri görülmektedir. Kimi yapılarda, her katta değişik kemer tiplerinin kullanıldığı ve genellikle aynı hizaya yerleştirildikleri görülmektedir. Pencere açıklıkları bazan da dikdörtgen şeklindedir. Büyük boyutlarda ve çok sayıda olan bu dönem pencereleri, hem iç mekanları aydınlatmak, hem de cephelere hareket sağlamak amacı ile yapılmıştır. Kapı açıklıklarında ise, daha çok basık kemerler tercih edilmiştir. Açıklıkların kemerlerinde kilit taşlarının belirtilmesi, sık rastlanılan bir uygulamadır. Bu dönemde çatı katının ya da son katların aydınlatılmasında tepe pencereleri, iç salonların aydınlatılmasında ışıklık denilen çözümler bulunmuştur.Girişler ve çıkmalar gibi bazı bölümler, cephe hizasından yukarı yükseltilmiş ve farklı biçimde çatı, kubbe, külah ile kapatılmıştır. Bu değişik örtüler genellikle içten algılanmayan yalancı kubbeler gibi daha çok görsel açıdan kullanılmıştır.



İzmit Sarayı'ndan oda.

Saçaklar; genellikle dışa taşkın, geniş ahşap saçaklar şeklinde ya da taştan profilli silmeler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bazı ahşap saçakların alt yüzlerinde çıtalar ve boya ile oluşturulmuş geometrik desenler vardır. Bazan ahşap saçakların, konsollara oturan dekoratif ahşap desteklerle, beden duvarlarına bağlandığı görülmektedir.

Ön cephede görülen anıtsal girişler, orta ve köşe çıkmaları, kubbe, sütun ve sütün başlıkları, her katta görülen farklı pencere düzeni, saçak sistemi, saçak seviyesinden yukarı taşırılmış cepheler, dönemin kütle anlayışını yansıtmıştır. Bu mimari elemanların çoğu cephelerde fonksiyonları yanında, dekoratif amaçlı olarak da kullanılmıştır.

Bu dönemde malzeme kullanımının ekonomik yapı ile de ilgili olduğu görülmektedir. Genellikle önemli ve büyük yapıların cephelerinde taş kullanılırken, daha ufak ve önemsiz yapılarda sıvalı ve boyalı cepheler ile karşılaşılmaktadır.

Cephelerde görülen bu düzenlemeye karşın, mekanlarda önemli bir yenilik yapılmamıştır. Çünkü, fonksiyonel bir amaca yönelmeden mimariyi sadece dekoratif bir sanat eseri olarak görmek, bu dönemin bir özelliği olmuştur. Cepheler önem kazanırken, plan ikinci derecede düşünülmüş, iç mekanların çözümlenmesinden çok, dış cephelerin şekillendirilmesine önem verilmiştir. Fonksiyon düşünülmeden yapılan tasarımlarda, çoğu zaman mekansal sorunlar görülmüştür. Bu dönemde cephelerde olduğu gibi, plan tipinde de simetrik bir anlayış hakimdir. Tek katlı örneklerin yanında, yapıların bu dönemde daha çok iki, üç, dört gibi çok katlı olduğu ve genellikle her katta aynı plan tipinin uygulandığı görülmektedir.

Genel olarak, ortada bulunan bir koridor ya da salon etrafına dizilen, farklı büyüklüklerdeki mekanlardan oluşan plan tipi, kendi içinde bir çeşitlilik göstermektedir. Bazan ortada yer alan sütunlu ve ayaklı bir salona ya da bu salonun etrafını dolaşan koridora açılan mekanlardan oluşan plan tipi, bazan da ortada dikdörtgen şeklinde tek bir geniş koridor ve bu koridorun iki ya da üç tarafına yerleştirilen mekanlardan oluşan plan tipi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu plan tipleri geç devirde batıdan gelen bir anlayışın yansıması şeklinde düşünülebilir. Bunun dışında geleneksel bazı plan tiplerinin, batı mimarisinin etkisi altında geliştiği ve yeni bir yorumla ortaya çıktığı da düşünülebilir. Kısaca bu dönemde cami, türbe gibi dini yapılarda plan açısından bir yenilik

görülmezken, sivil yapılarda kısmen de olsa bazı gelişmelerle karşılaşılmaktadır.

Genellikle kare ya da dikdörtgen planlı olan iç mekanların, düz tavanlı olduğu ve bol pencere ile dışarıdan ışık aldıkları görülmektedir. Cephelerdeki çıkmalar, aynı zamanda çıkmanın olduğu mekana genişlik kazandırmaktadır. Katlar arasında geçişi sağlayan merdivenler, hem fonksiyonel, hem de dekoratif olarak kullanılan mimari elemanlardır.

Türk toplumunda görülen eğilimlere uygun olarak, yapılardaki süslemeler için, Tarihi Türk Mimarisi'nin kaynak olarak alındığı bu dönemde süsleme, cephelerle bir bütün olarak düşünülmüştür. Süsleme elemanlarının dış cephelerde, özellikle de ön cephede toplandığı görülmektedir. Cephelerdeki süslemenin daha çok mimari elemanlar ile yapılmış olduğu dikkati çekmektedir. Pencere, balkon, saçak, kubbe, kemer, külah, merdiven, sütun, sütun başlığı, sütunce, silme, korniş, pilastr, konsol, kilit taşı gibi mimari elemanlar cephelerde fonksiyonlarından çok dekoratif amaçla yer almışlardır. Klasik dönemde dini yapılarda fonksiyonel olarak kullanılan bu elemanlar, bu dönemde sivil yapılarda daha çok estetik kaygılarla kullanılmıştır. Simetrik anlayış, çıkmalar, ana girişler ve yatay-dikey hatlarla oluşturulan hareketler de cephelerin görüntüsünde bir estetik yaratmıştır. Cephelerin ve çıkmaların köşelerinde, ayrıca açıklık çevrelerinde kullanılan taşın şaşırtmalı olarak yerleştirilmesi ve malzemedeki renk farklılığının oluşturduğu görüntü, dekoratif bir anlayışın ürünüdür.

Mimari elemanlarla yapılmış süslemelerin dışında, bu dönem yapılarında çini, taş, ahşap ve alçı süslemeler dikkati çekmektedir. Cepheler 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı Mimarisi'nin oyma, kabartma, kakma, çini kaplama, kalem işi tekniği ile yapılan süslemelerle dekoratif bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Bunlarda Selçuklu ve Osmanlı motiflerine yer verilmiştir.

Taş ve mermer üzerine kabartma ve oyma olarak yapılmış, geometrik ve bitkisel desenli süslemeler; yapıların özellikle kemer köşelerinde, kapı ve pencere üzerlerinde, balkon, merdiven, pencere korkuluklarında, sütunların kaide ve başlıklarında, korniş, silme ve konsollar üzerinde görülmektedir. Buralarda daha çok yıldız, niş sırası, kartuş, mukarnas, baklava, Türk üçgeni, kabara, gülbezek, rumi ve palmetlerden oluşan desenler kullanılmıştır.

Çini, cephelerde daha çok kapı, pencere ve balkon kemerleri çevresinde, özellikle de ön cephede kullanılmıştır. Çok renkli bitkisel desenli ya da tek renkli düz çiniler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel desenli çini panolarda; kıvrık dal ve yapraklar arasında palmet, rumi ve çiçek motifleri görülmektedir. Bunlar çoğunlukla 16. yüzyıl Kütahya Çinileri'nde görülen bitkisel desenli kompozisyonlardır. Çini kabaralar da bu dönemde yaygın olarak kullanılmıştır.

Ahşap işçiliği, bu dönemde daha çok saçaklarda karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman, yapı içinde tavan ve merdivenin de ahşap malzeme ile yapıldığı ve süsleme unsuru oluşturduğu görülmektedir.

Cephelerde hep Osmanlı ve Selçuklu yapılarının mimari ve süsleme elemanları kullanılmaya çalışılmış, süslü cephelerin plandan önde geldiği, kalıplaşmış kütle anlayışı içinde yapılar, hep dekoratif bir ürün olarak değerlendirilmiştir.

Dış cephelerdeki bu süslemeler yanında, içte pek fazla süsleme ile karşılaşılmamaktadır. Ancak, ana mekanların tavanlarında, alçı ve ahşap işçiliği ile oluşturulan süslemelere rastlanabilmektedir. Tavan ortalarında, özellikle de avizelerin bağlantı yerlerinde sütun ve ayakların üzengi taşları ve başlıklarında ya da tavanın duvarla birleştiği etek kısmında ve kemer köşelerinde bitkisel ya da geometrik alçı süslemeler, en yaygın olarak görülen iç süslemelerdir. Ahşap tavan, merdiven ve vitray da yapı içinde dekoratif olarak gördüğümüz unsurlardır.

20. yüzyıl başlarında gelişen, 1908 yılında II. Meşrutiyetin, 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile güç kazanan ve 1930'larda sona eren dönem, I. Ulusal Mimarlık Dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu yıllarda, toplumun siyasal, sosyal ve ekonomik yapısındaki gelişmelere uygun bir mimarlık anlayışının varlığı söz konusudur. Osmanlı Devleti'nin son yıllarına hakim olan bu mimarlık anlayışı, kendine özgü bir uslüp oluşturarak, Türk Mimarlık Tarihi'nde bu dönemin bir ayrıcalık kazanmasına neden olmuştur.

KAYNAKLAR

- ASLANAPA Oktay, *Türk ve İslam Sanatı,* İstanbul 1973,
- ASLANOĞLU İnci, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı,* Ankara 1980,
-ASLANOĞLU İnci, "Birinci ve İkinci Milli Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler" *Mimaride Türk Milli Uslübu Semineri,* İstanbul, 11-12 Haziran 1984, s:41-51
- CEZZAR Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971,
- ÇETİNTAŞ Sedat, "Mimar Kemalettin, Mesleği ve Sanat Uslübu" *Güzel Sanatlar* 5,1944, s: 160-173
- ELDEM Sedat Hakkı, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları" *Mimaride Türk Milli Uslübu Semineri*, İstanbul, 11-12 Haziran 1984, s:53-59
- HOLOD Renata, EVİN Ahmet Ed. , *Modern Turkish Architecture,* University of Pennsylvania, 1984
- KUBAN Doğan, Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İstanbul 1954,
- KURAN Abdullah, "XX. Yüzyılda Batı Mimarısi ile Türk Mimarisi'nin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma" *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeler* I, İstanbul 1963, s:415-422
- SÖZEN Metin., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
- SÖZEN Metin, *Tarihsel Gelişim İçinde Türk Sanatı,* İstanbul 1983
- SÖZEN Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Ankara 1984,
- SÖZEN Metin, "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimarları" *Mimaride Türk Milli Uslübu Semineri*, İstanbul, 11-12 Haziran 1984, s: 35-39
- SÖZEN Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, Ankara 1996
- SÖZEN Metin, TAPAN Mete, *50 Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul 1973,
- YAVUZ Yıldırım, *Mimar Kemalettin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara 1981
- YAVUZ Yıldırım, " İkinci Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerindeki Batı Etkileri (1908-1918) " *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2, 1976, sayı:1, s:9-34
- YAVUZ Yıldırım, " Mimar A. Kemalettin Bey (1870-1927)" *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 7, 1981, sayı: 1, s:53-76
- YAVUZ Yıldırım, " Mimar Kemalettin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi " *Boyut* 1982, s: 28-32
- YAVUZ Yıldırım, ÖZKAN Süha, " Osmanlı Mimarlığının Son Yılları " *Tanzimat'taen Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* 4, s: 1078-1085

OSMANLI DİNÎ MİMARİSİ

OSMANLI MEDRESELERİ
301
OSMANLI DÖNEMİ KÜLLİYELERİ
308
OSMANLI MİNARELERİ (KONUM, FORM VE DEKORASYON)
318
OSMANLI HANEDAN TÜRBELERİ
330

OSMANLI MEDRESELERİ

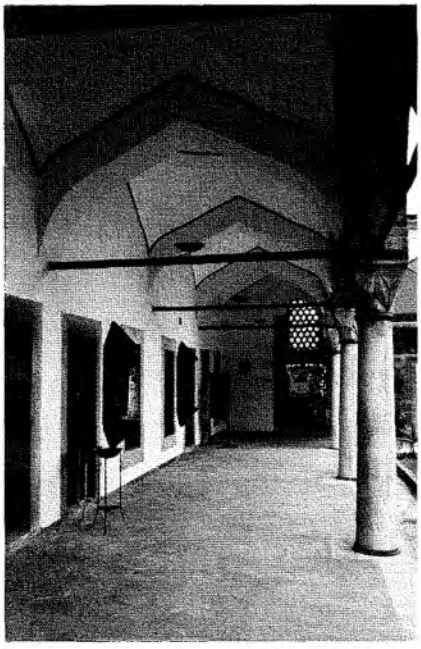
PROF. DR. ZEYNEP AHUNBAY
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Arapça'da "ilim öğrenilen yer",[1] ya da "öğrencilerin içinde oturup ders okuduğu bina"[2] anlamına gelen medrese, diğer İslâm ülkelerinde olduğu gibi Osmanlı eğitim sisteminde de orta ve yüksek öğretimi örgütleyen bir kurumdu. Medrese eğitimi, verilen bilgilerin kapsam ve düzeyine göre iki kümede toplanıyordu:

1. Sıbyan mektebinden sonraki eğitim kurumu olarak köylere kadar yayılan 'genel' medreselerin programlarında, İslam diniyle ilgili konular yanında 'ulum-u dahile' olarak anılan din dışı bilimler de yer almaktaydı. Bu eğitim aşamasını tamamlayanlar kadı, müftü, müderris olabiliyordu.[3]

2. 'Darülkurra', 'darülhadis' ve 'tıp' medreseleri ise, özel eğitim programları olan uzmanlık medreseleriydi. Sıbyan mektebi ya da ona eşit düzeyde eğitim gördükten sonra devam edilebilen darülkurralarda Kuran ezberletilir, kıraat ve maharic-il huruf öğretilirdi. Eğitim konularından da anlaşılacağı gibi bu kurumlar, din görevlileri (imam, müezzin) yetiştirmekteydi.[4]

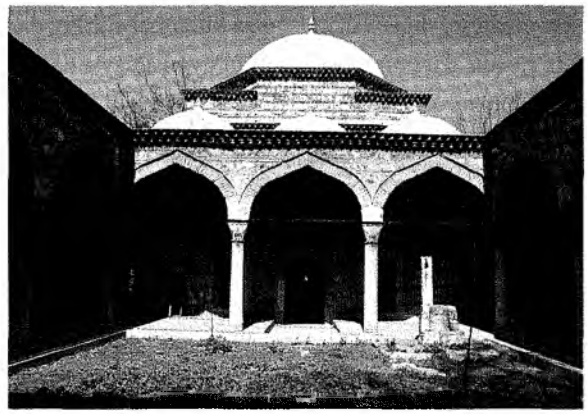
Darülhadislere girebilmek için, genel medrese çıkışlı olmak, ya da eş düzeyde ön eğitim görmüş olmak gerekliydi. Bu medreselerde hadis ve ilgili konularda derinleşmeye yönelik, üst düzeyde din eğitimi veriliyordu.[5] 16. yüzyıl ortalarına dek, darüşşifalar aynı zamanda tıp eğitim merkezleriydi. Süleymaniye Tıp medresesinin yapımıyla, bu konudaki dersler, darüşşifaya ek olarak, medresede verilmeğe başlanmıştır. Yerli ve yabancı hekimlerce yazılmış tıp kitaplarının okutulması şeklinde olan kuramsal eğitim, darüşşifadaki hastalar üzerinde yapılan uygulamayla desteklenmekteydi.[6]



Medreselere verilen eğitimin düzeyine uygun nitelikte müderris atanır; medreselerin derecesi müderrisin aldığı gündelikle belirtilirdi. Örneğin, 'kırklı' medrese denildiğinde müderrisin gündeliğinin kırk akçe olduğu anlaşılırdı.[7] Medrese öğrencisi eğitim kademelerinin her basamağını tamamladığında müderristen başarısını belgeleyen bir yazı alır ve üst kademede bir medreseye girme hakkını kazanırdı. Orta öğretim niteliğinde olan medrese basamaklarında öğrencilere softa denir, Fatih medreseleri düzeyine gelenler "danişmend" olurlardı. Her medresenin bir müderrisi bulunurdu, ancak birden fazla ve aralarında derece farklılığı bulunan müderrislerin eğitim yaptığı medreseler de vardı.[8] Danişmendlerin çalışkan olanları arasından müderrise yardımcı, dersi öğrencilere tekrarlayan "müid"ler seçilirdi. Medrese eğitiminin bütün basamaklarını bitiren kişi müderris olmak istediği takdirde, Ruznamçe-i Hümayun Defteri'ne kaydını yaptırır ve sıra beklerdi. Mülâzım olarak geçirilen bu süre içinde yetenek gösterenler müderrislik ruus'u alırlardı.[9] Müderrisler medrese hocalığının en alt basamağından başlayarak yukarıya doğru ilerlerdi. İstanbul medreselerinde müderris olmak, önemli devlet görevleri için bir ba-

samak sayılmaktaydı.[10] Müderrislikten kadılığa geçilerek kazaskerliğe, giderek şeyhülislamlığa kadar yükselinebiliyordu.[11]

Dini öğretim için önce camiler ve hocaların evleri kullanılırken, ayrı medrese binalarına gerek duyulmasının başlıca nedenleri, başka kentlerden gelen öğrencilerin barındırılması ve camilerin sesli çalışan öğrencilerin gürültüsünden kurtarılması olarak gösterilmektedir.[12] Vakıf yapıları olan medreselerde öğrenciler parasız öğrenim görür, yiyecekleri imaretten sağlanır, ayrıca günlük alırlardı. Vakfiyelerden öğrenildiğine göre, selatin (sultanlar tarafından yaptırılan) medreselerinde her öğrenciye bir hücre veriliyor, ayrıca bazı durumlarda müderris, müid ve medrese hizmetlileri olan bevvab (kapıcı) ve ferraş'ın (temizlikçi) barınması için birer hücre ayrılıyordu.[13] Yaptırdıkları medreselere birçok değerli yazma eser vakfeden vâkıflar, bunların ödünç verilmesi ve korunmasıyla ilgilenmek üzere 'hafız-ı kütüp'ler görevlendirmekteydiler.[14] Fatih Külliyesi'nde olduğu gibi, ayrı kitaplığı olmayan medreselerde, bu kitaplar dershanedeki dolaplarda korunurdu.

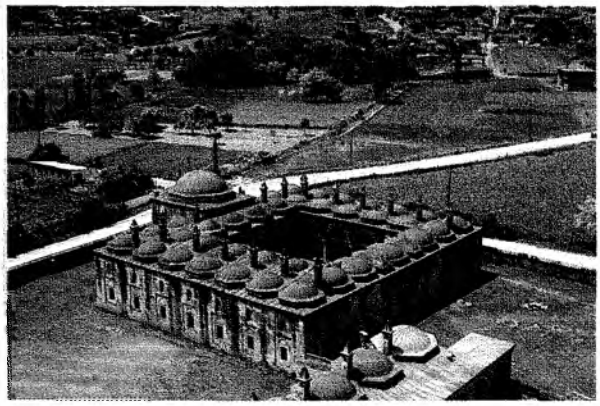


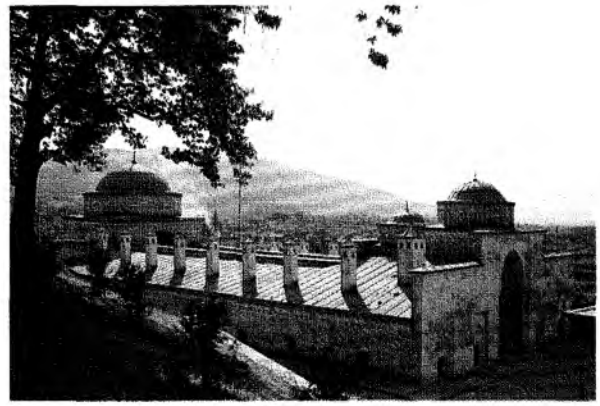
OSMANLI MEDRESELERİNİN TARİHİ GELİŞİMİ

Osmanlı bilim dünyası, eğitim sisteminin içerdiği bilim dalları, medrese kurumu, medreselerin kuruluş amaçları, bilimsel düzeyi, gelişimi, ülemanın kademelenişi ve derecelerine göre medrese sıralanışı konularında ayrıntılı çalışmalar yapılmıştır.[15]

Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde medrese tasarımında önceleri Selçuklu medreseleri örnek alınmış, benzer özellikler gösteren medreseler yapılmıştır.[16]

İlk Osmanlı medresesinin 1331'de İznik'te açıldığı genel kabul görmektedir.[17] Pakalın ise, ilk Osmanlı medresesinin İzmit'te açıldığını fakat konumu bakımından Beyliğin bir ucunda olması nedeniyle, ondan sonra eğitime başlayan İznik Orhaniyesi'nin ve diğer İznik medreselerinin daha fazla önem kazanarak geliştiklerini ileri sürmektedir.[18] "İznik Orhaniyesi" olarak anılan kuruluş bir Bizans kilisesi içinde eğitim yaptığı ileri sürülmektedir. Dönemin başlıca bilim adamlarının atandığı İznik Orhaniyesi önemini bir süre korumuş, Bursa'nın fethinden sonra orada açılan Orhan Gazi (1335), Murat Hüdavendigâr (1365/66), Yıldırım Bayezid (1388) ve Çelebi Mehmet (1418/19) medreseleriyle parlak dönemini geride bırakmıştır. Başkentin Edirne'ye geçmesiyle, bu kez Edirne'de yapılan II. Murat Darülhadisi (1435) ve Üç Şerefeli Saatli Medrese (1447/48) dönemin önde gelen eğitim kuruluşları olma niteliğini kazanmışlardır.[19] İstanbul'un fethinden sonra doğal olarak eğitim faaliyetinin İmparatorluğun yeni başkentinde yoğunlaşmasına özen gösterilmiştir. Önce Ayasofya ve diğer kiliseler ile manastırlarda çözümlenmeye çalışılan bu gereksinme,[20] Fatih ve vezirlerinin yaptırdığı külliye-





lerin medreseleriyle büyük ölçüde karşılanmıştır.[21] Sahn-ı Seman olarak adlandırılan sekiz medrese ve tetimmeleri (Fatih medreselerine hazırlık okulları) ile Fatih Medreseleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun yüksek öğretiminde önemli bir aşamayı belirlemektedir.[22]

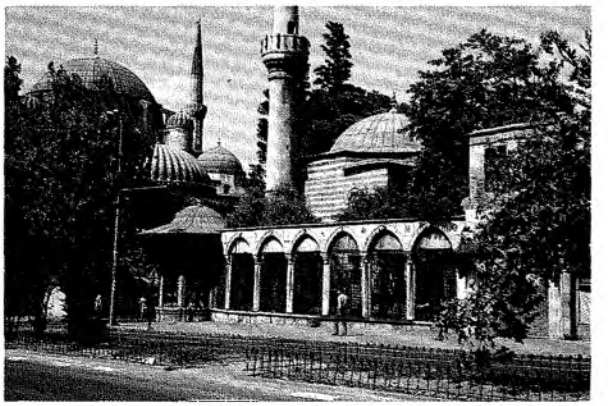
Bu dönemde medreselerde yeni bir düzenleme yapılarak, eğitim kademeleri aşağıdan yukarıya doğru "Haşiye-i Tecrid' (Yirmili), Miftah (Otuzlu), Telvih (Kırklı), Hariç ve Dahil (Ellili), Sahn-ı Seman olarak sıralanmışlardır.[23] Sahn-ı Seman medreseleri İslâm bilimleri, İslâm hukuku ve Arap edebiyatı konularında yüksek öğretim yapan en üst kuruluş olma niteliklerini 16. yüzyıl ortalarına kadar sürdürmüşlerdir.[24] Süleymaniye medreselerinin kurulmasıyla Fatih döneminde konulan medrese sistemi tıp, matematik ve hadis eğitimi yapan medreselerle geliştirilmiş; Sahn-ı Seman'la biten medrese kademesine daha yüksek basamaklar eklenerek tümü 12 derece olan yeni bir sıralama ortaya çıkmıştır. Medreselerin son dönemlerine kadar süregelen düzenleme şöyledir:[25]

İptida-i hariç, hareket-i hariç, iptida-i dahil, hareket-i dahil, musıla-i sahn, sahn-ı seman, iptida-i altmışlı, Hareket-i altmışlı, Musıla-ı Süleymaniye, Hamise-i Süleymaniye, Süleymaniye (dört medrese) ve Darülhadis.

16. yüzyıl sonunda Osmanlı devlet yönetiminde beliren bazı aksaklıklar ve disiplin dışı uygulamalar sonunda medrese eğitiminde de bozukluklar başgöstermiştir.[26] Medreselere giriş ve müderris olma kurallarının çiğnenerek, iltimasla payeler verilmesi, usulsüz atamalar yapılması öğretimin niteliğini düşürmüştür.[27] Ayrıca tutucu çevrelerin baskısı sonucu zaten pozitif bilimler yönünden eksik olan eğitimin içeriği daha da kısıtlanarak yozlaştırılmıştır.[28]

18. ve 19. yüzyıllarda medreselerin düzene sokulması yolunda çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. 1750 yılında I. Mahmut iltimas ve kayırma ile müderris olanların yerlerinden alınarak "ehl-i ilim" ulemanın bu görevlere getirilmesi yolunda şeyhülislama Hattı Hümayun göndermiştir.[29] Benzer çabalar III. Selim döneminde de sürdürülmekle birlikte, istenen sonuç elde edilememiştir.[30] Medrese eğitimiyle ülkenin batıyla eş düzeye erişemeyeceğini düşünen II. Mahmut, Avrupa'dakine benzer bir eğitim düzeni kurulması girişiminde bulunmuş.[31] ve böylece Batı'dan aktarılan bilgilerle öğretim yapan tıp, mühendislik ve harp okullarıyla, medreseler dışında yeni bir eğitim sistemi oluşturmuştur.[32] Tanzimatla medreselere yeni bir program getirilmemiş, medreseler kendi kapalı düzenlerini sürdürmeye bırakılmışlardır. Kadı gereksinimi karşısında medreselerin yetersiz kalması sonunda, 1853'de kadı yetiştirmek için *Muallimhane-i Nüvvab* adıyla yeni bir okul açılmıştır.[33]

II. Meşrutiyetten sonra medreselerin denetlenmesi konusu yeniden ele alınmıştır.[34] 1914'de çıkarılan "Islah-ı Medaris Nizamnamesi" ile İstanbul medreseleri



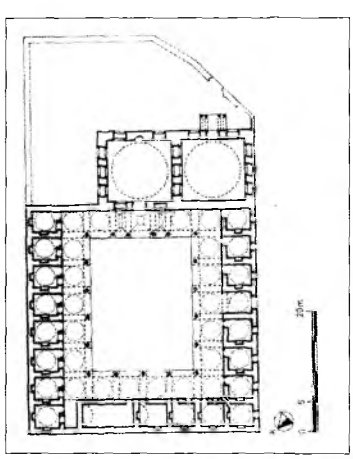
"Dar'ül-Hilafeti'l Aliyye" adı altında toplanmıştır. Her biri dört yıllık bölümler olmak üzere üç kademesi olan bu yeni eğitim programında pozitif bilim ve yabancı dil öğretimine de yer verilmiştir.[35] Ancak temelde izlem ve deney yöntemine dayanmayan bu öğretim düzeni çerçevesinde düşünce geliştirme olanakları kısıtlı olduğundan, gerçek bilimsel çalışma ortamı ve düzeyine erişilememiştir.[36] Bu düzen içinde faaliyetlerini sürdüren med-

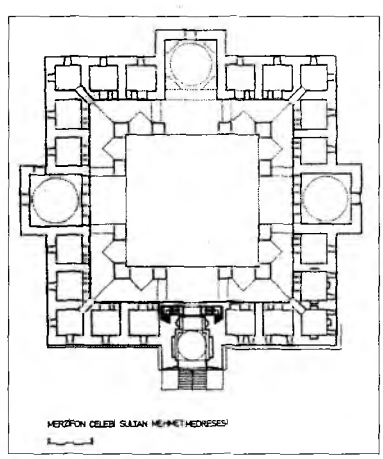
reseler Cumhuriyet Türkiyesi'nin "Tevhid-i Tedrisat"[37] ilkesine bağlı olarak 16 Mart 1924'de kabul edilen yasa ile kapatılmışlardır.[38]

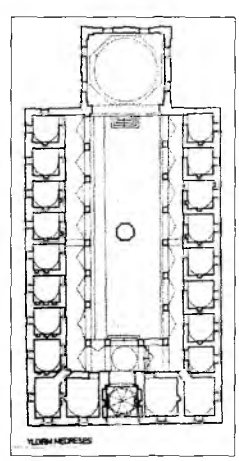
OSMANLI MEDRESELERİNİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Osmanlı medreseleri önceleri Selçuklu mimari geleneğini sürdürürken daha sonra farklı bir gelişim çizgisi göstermişlerdir. Eyvan biçimindeki dershanelerin yerlerini kapalı dershanelere bırakması ve kapalı medreseden çok açık avlulu medrese yapılması en belirgin farklılaşmadır. Bu değişim yavaş ve aşamalı olarak gerçekleşmiştir. 14 ve 15. yüzyıllarda Selçuklu geleneğinin anısı olarak dershanesi kubbeli eyvan biçiminde medreselerin yapılmaya devam ettiği görülmektedir. Bir geçiş dönemi niteliği taşıyan 14-15. yüzyıllarda hem kapalı, hem açık dershanesi olan medreselere, hatta dört eyvanlı medrese plan şemasını tekrar eden, ya da kapalı medrese türüne bağlı kalan medreselere rastlanmaktadır. Osmanlı mimarları tek dershaneli, bezemenin az olduğu yalın bir medrese mimarisine yönelmişlerdir. Osmanlı döneminde medreseler bir külliyeye bağlı olarak veya tek yapılar olarak inşa edilmişlerdir. Medreseler külliyelerin temel bileşenlerinden biridir. Özellikle sultan külliyeleri içinde birden fazla medrese yapıldığı gözlenmektedir. Bu uygulamaya ilk örnek İstanbul'daki Fatih Külliyesidir. Sekiz hazırlık okulu ve sekiz medresesiyle yapıldığı dönemin en üst düzey eğitim kurumlarını barındıran bu külliyedeki tek ve çifte medrese düzeni 16. yüzyılda yapılan Süleymaniye Külliyesi'nde bir ölçüde tekrar edilmekle birlikte, Osmanlı döneminde sekiz medresenin bir arada bulunduğu başka bir külliye yapılmamıştır. Önemli ve çok sayıda medresenin varlığı Fatih'i bir bilim merkezi yapmış ve birçok medrese, bu merkeze yakın olmak çabasıyla Fatih Külliyesi'nin çevresinde yerleşmiştir. Yüzyıllar süren bu süreç sonunda Fatih İstanbul'un medrese açısından en yoğun bölgesi olmuştur.

Günümüze ulaşan en eski tarihli Osmanlı medresesi İznik'te bulunan 1331 tarihli Süleyman Paşa Medresesi'dir. Burada medreseyi oluşturan temel ögeler; dershane, hücreler ve revaklar küçük bir avluyu üç yönde çevrelemektedir. Hemen hemen simetrik bir plan düzenine sahip olan yapının dershanesinden bitişiğindeki hücreye özel bir bağlantı yapılmıştır. Daha sonraki medrese planlamalarında yer almayan bu ayrıntının belki de dershane-







Sahn-ı Seman Medrese Şeması (solda)

Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi (orta),

Yıldırım medresesi (sağ)

den müderrisin kaldığı odaya bir geçit olabileceği düşünülmektedir. Medresenin birçok temel ögesi zamanla yok olmuş; havuz veya şadırvanı, hela ve yıkanma yerleri günümüze ulaşmamıştır. Süleyman Paşa Medresesi, Osmanlı mimarlığında 14-17. yüzyıllar arasında çok kullanılan bir plan şemasına sahiptir. Hücrelerin avlunun üç kenarını sardığı medrese düzenlemeleri U plan olarak adlandırılmaktadır. Burada dershanenin simetri ekseni üzerinde yer aldığı U plan uygulanmıştır.

Süleyman Paşa Medresesi'nde dershane, hücreler ve revaklar kubbeyle örtülüdür. Her hücrenin dışarıya açılan bir alt ve bir üst penceresi ile ocağı bulunmaktadır. Böylece, Osmanlı medreselerinin Selçuklu dönemindekilerden farklı olarak, daha aydınlık ve ocaklarla ısıtılan hücrelereleriyle daha konforlu oldukları gözlenmektedir.

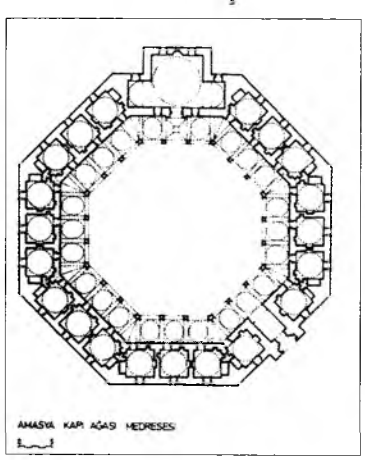
Erken dönem medrese mimarlığı içinde Bursa'daki Hüdavendigâr Camii'nin özel bir yeri vardır. Burada cami zemin katta, medrese hücreleri üst katta olacak şekilde bir düzenleme yapılmıştır. Medresenin ayrı bir dershanesi bulunmamaktadır. Hücreler caminin kuzeydoğu ve güneybatı cephesi üzerinde iki dizi halinde sıralanmıştır. Cami ve medresenin aynı çatı altında toplandığı bu özel uygulama daha sonra tekrarlanmamış, tek örnek olarak kalmıştır.

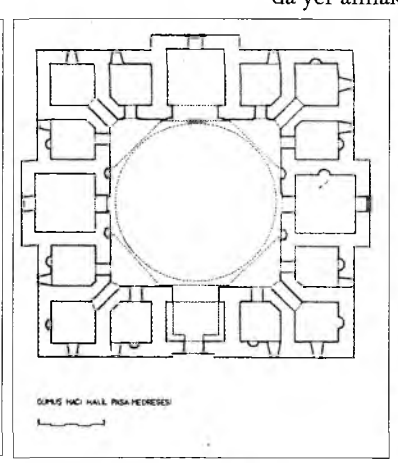
Bursa'da yapılan Yıldırım, Yeşil ve II. Murat külliyeleri içinde yer alan medreseler U plan şemasının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu medreselerde ana giriş ve dershane bir eyvan biçiminde düzenlenmiştir. Dershanelerin üstü kubbeyle örtülerek Selçuklu döneminden farklı bir mimari biçimlenmeye yönelme başlamıştır. Medrese cephelerinde taş tuğla almaşıklığı ile dekoratif etkiler aranmıştır. Bursa'daki medreseler arasında özellikle II. Murat Medresesi (1425/6) dershanenin avluya bakan cephesini süsleyen zengin çini bezemesiyle seçkinleşmektedir. Dershanelerde alçaklara kadar inen mukarnaslı geçiş ögeleri ve kubbe eteğindeki Türk üçgeni bezemeli kuşak ve turkuaz çini duvar kaplamaları dershane mekanına zengin bir etki kazandırmaktadır.

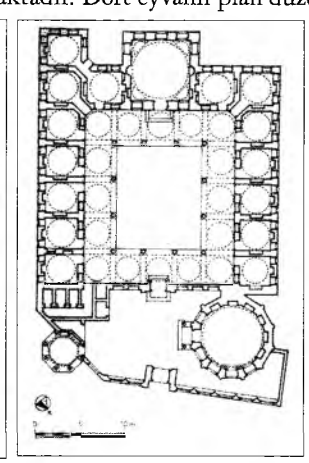
Erken dönemde Selçuklu geleneğinin devamı olarak kapalı medrese ve dört eyvanlı şema uygulamalarına rast-

lanmaktadır. Kapalı medreseler arasında Gümüş'teki Hacı Halil Paşa Medresesi (1415) ilgi çekicidir. Avluyu örten kubbe duvarlara oturmaktadır. Burada Selçuklu medreselerindeki dört eyvan şemasına yeni bir yorum getirilmiştir. Girişin karşısında, alışılmış olan ana eyvan yer almaktadır. Yanlarda ise eyvanlar yerlerini kapalı dershanelere bırakmıştır. Yapının simetrik düzeni, hücrelerin eşboyutlu olması ve bütün mekanların kubbeyle örtülmeleri Osmanlı mimarlığının ağırlığını duyurmaya başladığına işaret etmektedir.

Sultan Çelebi Mehmet adına Merzifon'da yapılan medrese (1414-1418) dönemin anıtsal tasarımları arasında yer almaktadır. Dört eyvanlı plan düzeni burada geniş







Amasya Murat Kapıağası Medresesi (solda)

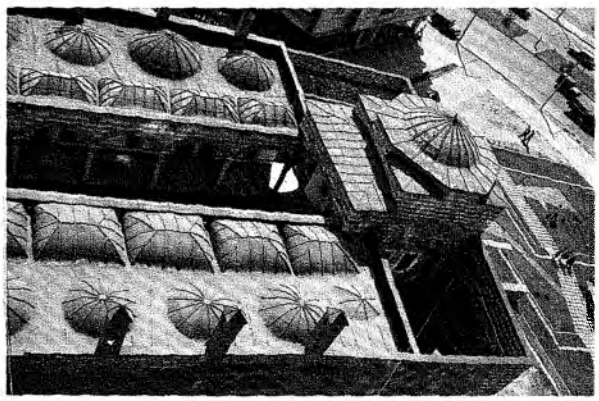
Gümüş'teki Hacı Halil Paşa Medresesi (orta)

Selçuklu Medrese Şeması (sağda)

bir avlu çevresine yerleştirilmiştir. Girişin karşısında kubbeyle örtülü bir eyvan yer almaktadır. Gümüş'teki plan şemasının fikrini tekrarlayan bu uygulamada da iki yan eyvan yerlerini kapalı dershanelere bırakmışlardır. Birden fazla sayıda dershane motifi Osmanlı mimarlığında sonraları hemen hiç kullanılmamış; bu medresede görülen mimari düzenleme de tek örnek olarak kalmıştır.

Edirne'nin başkent olmasıyla, bu şehirde de bağımsız veya külliyeye bağlı medreseler yapılmıştır. II. Murat döneminde yapılan Darülhadis Medresesi'nden geriye, daha sonra camiye çevrilen dershanesi kalmıştır. Savaşlar ve zamanın etkisiyle medresenin hücreleri günümüze ulaşamamıştır. II. Murat döneminde yapılan Üç Şerefeli Cami'nin iki medresesi bulunmaktadır. Bunlardan Saatli Medrese II. Murat, Peykler Medresesi ise Fatih döneminde yapılan öğretim kurumlarıdır. Her iki medresede de, kubbeyle örtülü kapalı dershanenin yanında bir de eyvan biçiminde yazlık dershanenin bulunması, 15. yüzyılda birkaç örneği görülen fakat daha sonra terk edilen bir düzenlemedir.

Osmanlı medreseleri 15. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Selçuklu etkilerinden sıyrılmış, Osmanlı klasik döneminin cephe ve kütle anlayışını yansıtmaya başlamışlardır. Bu yenilikler hücrelerin, dershanenin ve revakların tümünün kubbelerle örtülmesi, dershane ile hücreler arasındaki kütle oranının dengeli olması ve cephelerde iki katlı pencere düzenlerinin uygulanması olarak özetlenebilir. Çeşitli plan düzenlemeleri, bu arada hücrelerin iki kol üzerinde L oluşturacak şekilde dizildiği L plan şeması ve sekizgen avlulu düzenlemeler medrese repertuarını zenginleştirmiştir. Sekizgen avlulu ilk medrese Amasya'da bulunan Kapı Ağası Medresesidir. Bu plan şeması daha sonra Mimar Sinan tarafından İstanbul'da Rüstem Paşa Medresesi'nde kullanılmıştır. Camiyle ortak avlu çevresinde gelişen medreseler de klasik dönemde yaygınlaşmış ve Mimar Sinan bu türün çok güzel örneklerini vermiştir. İstanbul'da (Kadırga'da) ve Lüleburgaz'da Sokollu Mehmet Paşa külliyeleri içindeki medreseler bu tür düzenlemenin farklı çevre ve arazi koşullarına uyarlanmış iki örneğidir.



16. yüzyıl sonuna doğru, belki de ekonomik olanakların sınırlamasıyla, medresenin çevresinde gelişen küçük külliyelerin tasarımı öncelik kazanmıştır. 17. yüzyılda da medreselerin genellikle bir külliye içinde yer aldıkları, türbe, sebil, çeşme, dükkanlar gibi yapılarla yanyana düzenlendikleri gözlenmektedir. Medrese, türbe ve sebil üçlüsünün birlekteliğinden çok ilginç uygulamalar ortaya çıkmıştır. Mimar Sedefkar Mehmet Ağa'nın eseri olan Kuyucu Murat Paşa ve Ekmekçioğlu Ahmet Paşa Külliyeleri bu dönemin seçkin örnekleri arasında yer almaktadır.

18. yüzyılda medrese mimarisinde iki katlı düzenlemelere ve çeşitlenmeye gidilmiştir. L tipi plan düzeni 18. yüzyılda yapılan Feyzullah Efendi, Damat İbrahim Paşa ve Ahmediye medreselerinde kullanılmıştır. Kitaplıkla medresenin yanyana gelmesi bu dönem için önemli bir yeniliktir. Feyzullah Efendi, Ahmediye, Damat İbrahim Paşa medreselerinde böyle birliktelikler vardır. Barok üslûp medrese mimarisine, külliyelere katılan sebil ve mektep gibi yapıların zengin dış cephe bezemeleriyle bir çeşitlilik katmıştır. 18. yüzyılda yapılan medreselerde mimari oldukça yalındır, barok bezeme ana giriş, sütun başlığı, dershane kapısı gibi ayrıntıları zenginleştirmek için, sınırlı alanlarda kullanılmıştır. 18. yüzyılda ör-

tüde kubbenin yerini çoğu kez aynalı tonozlara bıraktığını, dershane, hücre ve revakların aynalı tonozlarlarla örtüldüğü gözlenmektedir.

II. Mahmut döneminden sonra açılan okul binalarında, eski medrese tipolojisi yerine Batıdan alınan düzenlemeler kullanılmıştır. Medrese adı altında yapılan "Medrese-tül Kuzat" ve Medresetü'l Mütehassisin binaları da geleneksel medrese tipinden uzaktır. Böylece Osmanlı medrese mimarisi 18. yüzyıl sonunda sona ermiş olmaktadır.

---

1 C. Baltacı, *XV-XVI Asırlarda Osmanlı Medreseleri, Teşkilat, Tarih,* İstanbul 1976, s. 25.

2 M.Z. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* c. II, İstanbul (tarihsiz), s. 436.

3 Baltacı, s. 20.

4 Baltacı, s. 22-24.

5 Baltacı, s. 20-21.

6 Baltacı, s. 21-22; H.A.R. Gibb ve H. Bowen, *Islamic Society and the West*, Vol. !, P. II, London 1957, s. 149.

7 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Ankara 1965, s. 11.

8 M. C. Baysun, "Osmanlı Devri Medreseleri", *İ.A.*, "Mescid" maddesi, s. 74.

9 Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 261.

10 Gibb ve Bowen, *a.g.e.,* s. 146.

11 Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 262.

12 M. L. Bilge, *İlk Osmanlı Medreseleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, yayınlanmamış doktora tezi (1974), s. 3.

13 E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451) II*, İstanbul 1972, s. 95; O. Ergin, *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi*, İstanbul 1939, s. 21; Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 5, 7, 244.

14 Bkz.: Mahmut Paşa, Atik Ali Paşa, Efdalzade, Damat İbrahim Paşa, I. Abdülhamit Vakfiyeleri (*İVTD*, s. 43,69, 199; M. Aktepe, "Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya aid iki Vakfiye", *TD*, C.XI, S. 15, 1960, s. 149-160; M. Cunbur, "I. Abdülhamit Vakfiyesi ve Hamidiye Kütüphanesi", *DTCFD*, C.XXII, S. 1-2, 1964, s. 17-69).

15 Arif Bey, "Devlet-I Osmaniyenin Teessüs ve Takarruru Devrinde İlim ve Ulema", *Darülfunun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, I, 1922, s. 137 vd; Baltacı, *a.g.e.,*; Baysun, a.g. m., s. 71-77; Bilge, *a.g.e.,*; M.d'Ohsson, *Tableau général de l'Empire Ottoman*, Paris 1787, s. 254 vd; O. Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, c. 1-2, İstanbul 1939; Gibb ve Bowen, *a.g.e.,*; J. de Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman*, Paris 1841; M. Kütükoğlu, "1869'da faal İstanbul medreseleri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S. 7-8, 1976-1977, s. 277-285; M. kütükoğlu, "Darü'l-Hilafeti'l- Aliyye Medresesi ve Kuruluşu Arefesinde İstanbul Medreseleri", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, c. VII, Cüz.1-2, 1978, s. 1-23; K. Özergin, "Eski Bir Ruznameye Göre İstanbul ve Rumeli Medreseleri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S. 4-5, 1973-1974, s. 263-265; Ş. Tekindağ, "Medrese Dönemi", *Cumhuriyetin 50. Yılında İstanbul Üniversitesi 1973*, İstanbul 1973, s. 3-54; G. Toderini, *Letteratura Turchesca*, c. I-III, Venedik 1787; Uzunçarşılı, *a.g.e.,*; H.Z.Ülken, "İslam'da Akademi ve Medreseler", *Eğitim Hareketleri Dergisi*, 1961, S. 78; M. Ş. Yaltkaya, *Tanzimattan Evvel ve Sonra Medreseler*, İstanbul 1940.

16 Özergin, a.g.m., s. 263.

17 Baysun, a.g.m., s. 71; Özergin, a.g.m., s. 263; Tekindağ, a.g.m., s. 10; Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 1.

18 Pakalın, *a.g.e.,* s. 436.

19 Baltacı, *a.g.e.,* s. 15.

20 Baysun, a.g.m., s. 72; S. Eyice, "Osmanlı Medreselerinin Mimarisi", *İ.A.*, "Mescid" mad., İstanbul 1970, s. 118; Tekindağ, a.g.m., s. 12.

21 (Eyüp 1458/59, Sahn-I Seman 1470/71, Rum Mehmet Paşa (1471/72), Mahmut Paşa (1472/73), Murat Paşa (1477/78) medreseleri.

22 Baltacı, *a.g.e.,* s. 15,19; Özergin, a.g.m., s. 263.

23 Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 11.

24 Aynı eser, s. 333.

25 Baysun, a.g.m., s. 74; Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 262.

26 Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 67.

27 *Koçi Bey Risalesi* (yay.: Z. Danışman), İstanbul 1972, s. 26-30; Gibb ve Bowen, *a.g.e.,* s.147, 150; Tekindağ, a.g.m., s. 20-21; Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 70, 71.

28 28. Gibb ve Bowen, *a.g.e.*, s. 254; Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 67.

29 Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 254.

30 Aynı eser, s. 260.

31 Tekindağ, a.g.m., s. 32.

32 S. Irmak, "Pozitif Bilim Kuruluşları ve Darülfünun'dan Üniversiteye Geçiş", *Cumhuriyetin 50. Yılında İstanbul Üniversitesi 1973*, s. 58.

33 Bu okul 1911'de isim değiştirerek Medrese-tül Kuzat adını almıştır (Pakalın, *a.g.e.,* s. 440-441).

34 Baysun, a.g.m., s. 76.

35 Aynı yer.

36 Irmak, a.g.m., s. 101.

37 Eğitimin birleştirilmesi

38 Baysun, a.g.m., s. 77; İ. Sungu, "Tevhid-i Tedrisat", *Belleten*, c. II, 1938, s. 397-431.

OSMANLI DÖNEMİ KÜLLİYELERİ

PROF. DR. GÖNÜL CANTAY
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

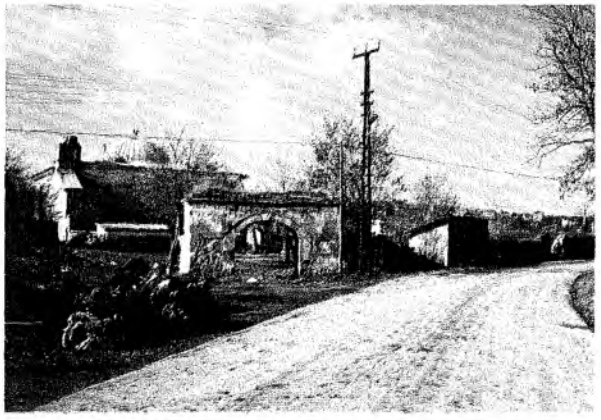
Türk Mimarisi, yüzyıllar boyunca, belirli fonksiyonel yapıların örneklerine sahne olmuştur. Külliyeler, bu yapıları bütünlüğünde bulunduran, toplumun dinî, kültürel, sosyal ve ticarî yapısıyla ilgili önemli kuruluşlardır.

En basit anlamı ile külliye, "çeşitli fonksiyonel yapı birimlerinin birarada plânlanıp, inşa edildiği sosyal kuruluş" olarak tanımlanabilir.

Anadolu'da, Türk devletlerinin sosyal devlet anlayışı içinde, önemli özellikleri ortaya koyan külliyelerin, Osmanlı döneminde, başlangıcından sonuna kadar tutarlı bir gelişme göstererek devamlılığı görülür.

Külliyeyi meydana getiren yapılar, başta cami, türbe, medrese, tıp medresesi, darüşşifa, imaret (aşevi), tabhane (misafirhane), kervansaray-han, arasta-çarşı, bedesten, hamam, sıbyan mektebi, kütüphane, sebil, çeşme, muvakkıthane, köprü ve bazı ek yapılardır. Bu yapıların tamamının bir külliye oluşturduğu söylenemez. Bu yapılardan bir kaçının birarada plânlanıp, inşa edilmesi, kuruluşun "külliye" adı ile tanınmasına yeterli olmuştur. İnşa edildikleri yıllarda, farklı bir kelime ile adlandırıldığını, kitabe ve vakfiyeleri açıklamaktadır. İnşa edildiklerinde "imaret" kelimesinin anlam ve sosyal içeriği ile ifade edildiği görülür. İstanbul'daki "Fatih İmareti", Edirne'de "II. Bayezid İmareti" ve diğer örnekler gibi.

İmaret adı ile sistemli yapı toplulukları olarak inşa edilen külliyelerin, inşa edildikleri yerin çevresinde yaşayanlarla sosyal ilişkisi devamlılık gösterir.



Edirne, Yıldırım Külliyesi, genel görünüş.

Erken dönemde, Bursa ve Edirne başkentlerinde, şehrin Türkleşmesini, yeni yerleşim alanlarının kurulmasını ve şehrin büyümesini sağlar. İstanbul'daki örnekler ile de, şehrin üç yakasının görünüşünü değerlendiren ve büyük bir dünya devletini simgeleyen kuruluşlar olmuşlardır. Külliyeler ticarî hayatın sürekliliğini, güvenliğini sağlayan menzil kuruluşları olarak da, bulundukları yerlerin gelişmesine, şehirleşmesine imkân hazırlamışlardır.

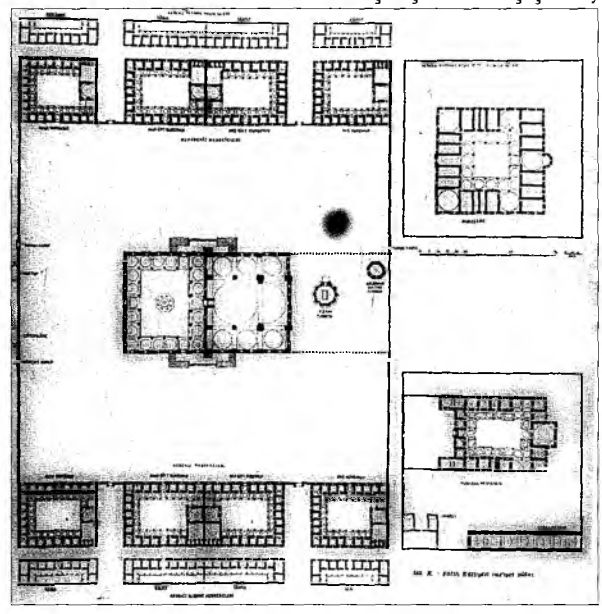
15.-17. yüzyıllar arasında Atîk Sinan, Mimar Hayreddin, Mimar Koca Sinan, Davut Ağa ve Mehmed Ağa, külliye kuruluşlarının önemli örneklerini yaratmışlar, en uygun tasarım tercihleriyle eserlerini inşa etmişlerdir.

Özellikle 16. yüzyılda, İstanbul'da, Edirne'de ve Şam'a, Bosna'ya kadar uzanan menzillerde meydana getirilen bu kuruluşların, tek tek yapılar olarak değil, bir bütün olarak plânlandığı görülür. Bu özellikle külliye kuruluşları, önemli yenilikler ortaya koyan bir gelişme göstermişlerdir.

Adı bilinen yapı tasarım ustalarının mimar olarak değerlendirilmiş olması, onların mühendislik yanı ile topografyayı değerlendiren yorumları üzerinde durulmaması ise kaynak ve yayınlardan sınırlı bir yararlanma sağlamıştır. Günümüze ulaşan Osmanlı dönemi külliyeleri tasarım ustalarının mühendislik ilgisini açıklayan örneklerdir.

Yüzyıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin gelişen siyasî ve ekonomik gücü ile paralellik gösteren yapı toplulukları inşa etmişler, ancak çağın külliye anlayışında meydana gelen farklılaşmayı da eserlerinde vurgulamışlardır. İnşa edildikleri dönemler dikkate alınarak günümüze ulaşan külliye yapıları değerlendirildiklerinde, erken Osmanlı külliye mimarisinin örneklerinin belirli bazı özellikler ortaya koyduğu görülmektedir.

Şehirlerin başkent oluşları, yapılaşmaları üzerinde etkili olmuştur. İznik, Bursa'dan önce alınmış, ancak en erken tarihli eserler Bursa'da inşa edilmiştir, şeklinde yayınlarda ifade edilen durum son araştırmalarla değişmiştir. Bilindiği gibi, külliye tanımına uyan bir yapılaşmayı İznik'te de görmekteyiz. İznik'te Orhan Bey'in inşa ettirdiği Orhan İmareti, tabhaneli cami ve hamamı ile sade bir külliye oluşturmaktadır. Gene iki bâninin fonksiyonel birer yapıyı birbirine yakın inşa ettirerek oluşturduğu külliye yapısı ise, I. Murad adına, *İznik Yeşil Camii* (1378-92) ve I. Murad'ın annesi adına inşa edilen *Nilüfer Hatun İmareti* (1388) meydana getirmiştir.



İstanbul, Fatih Külliyesi vaziyet plânı (E.H. Ayverdi'den)

Bu yapılar ⊥ (ters T) plân yorumunun sadece imâret fonksiyonu yüklenen bir yapıda uygulanmasının örneği olurken, Yeşil Camii ana mekânın kare prizmadan vazgeçilerek dikdörtgen prizma olarak uygulandığı ilk örnek olmuş, bu mekân değişimi üst örtü probleminin küresel yarım kubbe ile birlikte, başka unsurlarla çözülmesi problemini de, cami mimarisi bütünlüğünde ele alındığı örneği oluşturmuştur.

Bursa'da ise *Orhan Külliyesi* (H. 740/M. 1339) ⊥ plân yorumunda cami, medrese, aşhane, Emir Hanı, hamam, zaviye ve mektepten oluşan külliyeden medrese, aşhane, zaviye ve mektep günümüze ulaşmamıştır.

Bursa Orhan Külliyesi, Anadolu Beylikleri paralelinde Anadolu Selçukluları'na bağlı Eşrefoğulları'ndan sonra, Osmanlılar bağımsız bir beylik olarak ilk külliye bütünlüğünün sağlandığı bu külliyeyi inşa etmişler ve sonraki örneklerle de gelişmeyi sürdürmüşlerdir.

Bursa Orhan Külliyesi, külliyenin bütünü içinde ilk defa ticarî amaçlı bir yapının da yer alması ile ayrıca önemli olmaktadır. Emir Hanı, 14. yüzyılın ilk yarısında bir taraftan külliye kuruluşu içerisinde yer alması ile, diğer taraftan kervansaray plânlaması ile gösterdiği özelliklerle dikkati çeker.

Bursa'da ikinci külliye kuruluşu şehrin batı sınırlarını belirleyen *Hüdavendigâr Külliyesi* (1366-1385)'dir. Tabhaneli caminin üst katında medrese, yanda imaret ve önündeki yamaç düzlüğünde türbe ve yol kenarında gusulhane (gir-çık hamamı) ve camiyi çeviren duvarla bütünleşmiş kemerli çeşmesiyle bir bütün oluşturur.

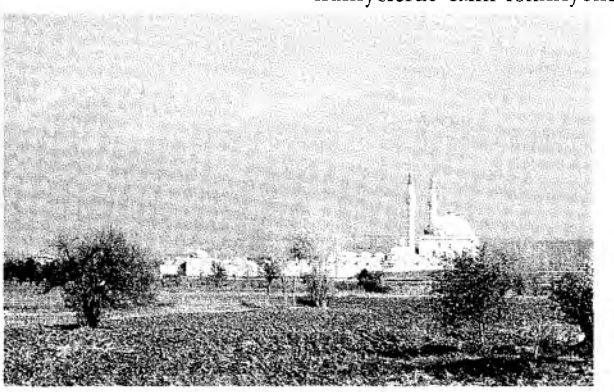
Bursa şehrinin doğudaki gelişmesinin sınırlarını belirleyen kuruluş ise *Yıldırım Külliyesi* (Vakfiye tarihi 1400/ H. 802)'dir. Bu külliyenin yapıları, üç kotta konumlanmıştır. Görüldüğü gibi erken Osmanlı döneminde, Bursa'da şehrin batı ve doğu uçlarını belirleyen bu külliyeler gibi daha iki külliye inşa edilmiştir. Bunlar Orhan Külliyesi gibi yola bağlı kuruluşlardır. İlki Çelebi Mehmet'in başlatıp oğlu II. Murat'ın kendi adına inşa ettirdiği *Muradiye Külliyesi* (H. 828-829/1425-26) olmaktadır. Her iki külliye de günümüze bütünlüğü bozularak ulaşmıştır. Muradiye Külliyesi ise anıtsal türbe yapılarının meydana getirdiği haziresiyle ayrıca külliye kuruluşlarında bir geleneği başlatan örnek olmuştur.

Erken dönem Osmanlı mimarisinin Edirne'deki örnekleri araştırıldığında ise; sadece II. Murat'ın dört ayrı yerde vakıf eserleri inşa ettirdiği anlaşılır. İlk külliye nitelikli kuruluş ise Yıldırım İmareti (Eski İmaret) adıyla tanıdığımız *Yıldırım Külliyesi* (H. 799/M. 1397)'dir. Bu ilk külliye iddiasız yapılar topluluğu olarak dikkati çeker, Bursa'daki örnekler gibi çevre duvarı ile çevrelenmiştir.

Edirne'deki ikinci külliye kuruluşu ise şehrin kale kuruluşu dışında, kale önündeki düzlükte inşa edilmiş, günümüzde ise bütünlüğü anlaşılamayan bir durumda algılanabilen *Eski Cami Külliyesi*'dir (tamamlanması H. 816/M. 1414).

Caminin kıble tarafında (Vakıflar Bölge Müdürlüğü binasının bulunduğu alan ile yol ve yeni yapılaşma altında kalan alanda) bir medrese ve imaret yapısı bulunmaktayken, gene batısındaki park alanı altında Taş Han-İki Kapılı Han adıyla kayıtlarda bildirilen ve günümüze ulaşmayan han yapısı, külliyeyi meydana getiren fonksiyonel yapılar olmaktaydı. Günümüzde ise Ulu Cami, plân geleneğindeki Eski Cami ile gelir vakfı olan çok kubbeli bedestenin (Edirne Bedesteni) ayrı ayrı isimlendirilmesi gibi, bütünlüğü düşünülemeyen yapılar olarak algılanmaktadır.

Edirne'de II. Murad'ın inşa ettirdiği külliye nitelikli üç kuruluştan ilki *Dâr ül Hadis Külliyesi* (H. 835/M. 1435), ikincisi *Muradiye Külliyesi* (1434-36) ile Osmanlı mimarisinde önemli bir gelişmeyi ortaya koyan *Üç Şerefeli Cami Külliyesi*'dir (H. 841-851/M. 1437-47). Caminin güney-doğusunda yer alan Saatli Medrese (Yeni Medrese) ve mektep ile vakıf olarak inşa edilen Alaca Hamam (H. 844/M. 1439)'ın günümüze sadece müzede kitâbesi ulaşmıştır.


Edirne, Sultan II. Bayezid Külliyesi, batıdan

Edirne'de II. Murat'ın külliye yapılarını inşa ettirdiği yıllarda, devlet adamları da külliyeler inşa ettirmişlerdir. *Gazi Mihâl Külliyesi* (H. 825/M. 1422) tabhaneli cami, imaret, çifte hamam ve Tunca üzerindeki köprüden ibaret yapılarıyla, Edirne girişinde, şehri batıya açan menzil külliyesi olmuştur.

Gazi Mihal Külliyesi'ne ulaşan yolun üzerinde inşa edilen Şah Melek Paşa Külliyesi (H. 832/M. 1429) ise İznik Yeşil Cami plânının Edirne'deki uygulamasına örnek olmuştur. Edirne'de *Beylerbeyi Külliyesi* ise (H. 832/M. 1428-9) han yapıları ve sıra dükkânlarıyla bir ticaret külliyesi olarak düşünülebilir. Bu yapılar maalesef günümüze gelmemiş, vakfiye bilgisi olarak kalmıştır.

Erken Osmanlı dönemi külliye örnekleri sadece Bursa ve Edirne'de değil, sınırlar genişledikçe doğu ve batı topraklarında da inşa edilmiştir.

Bursa'da Yeşil Külliyesi inşa edildiği yıllarda Gölpazarı'nda *Mihal Bey Külliyesi* (H. 821/M. 1418), sonra Ankara'da *Karacabey Külliyesi* (H. 831/M. 1427) Çorum, Osmancık'ta Koca Mehmet Paşa Külliyesi (H. 840/M. 1436-37) ile, Balkanlar'da Osmanlı Devleti sınırları genişledikçe, külliyeler inşa edilmiştir. Üsküp'teki *İshak Bey Külliyesi* (H. 842/M. 1438-9) gibi. Bu külliye de varlığı bilinen iki han yapısıyla ticarî hayatla ilgili bir yerde ve konumda inşa edilmiştir.

Erken Osmanlı külliye mimarisinin örneklerinin belli bazı özellikler ortaya koyduğu görülmektedir. Bu külliyelerde cami fonksiyonel yapılar topluluğunun ana yapısını oluşturmuş, külliyeyi meydana getiren fonksiyonel yapılar, arazinin topografyasına bağlı olarak konumlanmışlardır. Gene erken dönem külliyelerinin muhteşem örnekleri hükümdarların yaptırdığı külliyeler olarak, yeni yerleşmelerin doğuşunu sağlayan çekirdeği oluşturmuşlardır.

Bursa ve Edirne'de inşa edilen erken Osmanlı külliyelerinin, Fetih'ten sonra İstanbul'da farklı konumlanmalarla devam ettiği gözlenmektedir. Feth'i müteakip İstanbul, Edirne, Amasya ve Tokat'ta inşa edilen sultanî külliyelerin fonksiyonel yapı yerleşimlerinin eksenel bir uygulamaya sahip olduğu görülür. Ancak devlet görevlileri tarafından inşa ettirilen külliyelerde ise, Bursa ve Edirne'de gördüğümüz külliye plânlamasının devamlılığı açıktır. 15. yüzyılın bu külliyeleri, ticaret merkezi durumunda olan kapalı çarşı yöresinde *Mahmut Paşa Külliyesi* (1462) ile Bayram Paşa Deresi'nin döküldüğü alana yakın bir yol ağzında inşa edilmiş olan *Murat Paşa Külliyesi* (1471), Fatih döneminde Vefa'da inşa ettirilen *Şeyh Muslihiddin Ebul Vefa Külliyesi* (H. 881/M. 1476), şehrin sur içi dokusunda yer alan örnekler olmaktadırlar. Fatih döneminin en erken tarihli külliyesi ise *Eyüp Sultan Külliyesi* (H. 863/M. 1459), şehrin sur dışı dokusunda, kutsanmış bir yerleşim yeri olarak gelişmesini sürdürmesine neden olmuştur.

Ancak Mimar Sinan dönemine kadar, erken dönem külliyelerinin özelliklerini taşıyan külliyelerin inşa edildiği 35-40 yıllık bir sürede, bulduğumuz örnekler arasında Sultan Ahmet'teki *Firuz Ağa Külliyesi* (H. 896/M. 1491) ile Çemberlitaş'taki *Atîk Ali Paşa Külliyesi* (H. 902/M. 1496-7) İstanbul'un antik dönemden beri değişmeyen ana yolunun (Divan Yolu) iki tarafında yer almıştır. İstanbul'un güneyindeki eski doku içinde ise bu iki külliyeden önce inşa edilmiş olan *Davut Paşa Külliyesi* (H. 890/M. 1485), Sultan II. Bayezid döneminin örnekleri olarak görülür. Bu külliyelerde başta cami olmak üzere medrese, türbe, imaret vs. gibi fonksiyonel yapılar bünyeleri ile ilgili statik problemlerin çözülmesiyle de önemli olmuşlardı.

İstanbul'un alınmasından sonra Fatih'in kendi adına inşa ettirdiği külliye yapısı ise farklı olarak, fonksiyonel yapılarının çeşitliliği ve konumlanmaları kadar bünyesinde 16 medrese (Sahn-ı Semân medreseleri) bulundurmakla da, Bursa Yıldırım Külliyesi'nden sonra eğitimin düzenlendiğini de belirleyen külliye kuruluşu olmaktaydı. Bu durumunu Kanunî Sultan Süleyman'ın Süleymaniye Külliyesi'ndeki düzenlemesine kadar da korumuştu.

İstanbul'un yapı dokusu içinde Sultan Selim Külliyesi.

Fatih Külliyesi (1462-1470) At Meydanı'ndan başlayıp, Edirne Kapısı'na uzanan yolun kuzey kenarında Mimar Sinaneddin Yusuf (Atik Sinan)'un hazırladığı plâna göre inşa edilmiştir. Külliye kuruluşu itibariyle eksenel bir düzenlemeye sahiptir. Orta eksen üzerinde cami ve haziresi, yanlarda paralel bir çift eksen üzerinde dörderden sekizer medrese ve bunları doğu ve batıda bütünleştiren külliye duvarları ile, bu duvarlarda yer alan külliye kapıları, Çorba Kapısı, Türbe Kapısı, Boyacı Kapısı, Börekçi Kapısı gibi.

Fatih Külliyesi paralel beş eksen üzerinde topladığı cami ve eğitim yapılarının dışında sosyal-sağlık hizmetlerinin verildiği darüşşifa, tabhane, imaret ve kervansaray-develik yapıları ise külliyenin kıble tarafında, ara iki eksen üzerinde konumlanmıştır. Ancak imaret altındaki kervansaray tahtanî olarak inşa edilmiştir. Medreselerden kuzeydekiler Karadeniz, güneydekiler Akdeniz Medreseleri adıyla tanınmakta, Macar Kardeşler Caddesi açıldığı sırada Akdeniz tetimmeleri istimlak edilmiş bulunmaktadır.

İstanbul ve dışında üç şehirde aynı banî tarafından dört külliye inşa edilmiştir. Bu külliyelerin müşterek özelliği coğrafî topografyaya uyumları, şehirlerin eksenini belirleyen nehirlerin oluşturduğu ana eksene dik olarak fonksiyonel yapıların, paralel eksenli yerleşimleridir.

Sultan II. Bayezid'in annesi için *Tokat*'ta inşa ettirdiği *Hatuniye Külliyesi* (1485), Amasya'daki *II. Bayezid Külliyesi* (1486), Edirne'deki *II. Bayezid Külliyesi* (1484-1488) ile İstanbul'daki *II. Bayezid Külliyesi* (1501-1506)'dir. İstanbul'da diğer üç şehirde görülen nehirlerin yerini ise Divan Yolu Caddesi almıştır. İstanbul'da 16. yüzyılın ilk çeyreğinde aynı derecede önemli diğer bir külliye ise Kanunî Sultan Süleyman tarafından tamamlatılan ve Haliç'e hakim bir tepenin düzlüğünde konumlanan *Yavuz Sultan Selim Külliyesi* (1522), II. Bayezid dönemi külliyelerinin özelliklerini yansıtır.

Mimar Sinan öncesi, İstanbul şehir dokusunda yer alan bu yapı toplulukları, Mimar Sinan döneminde ve daha sonraları da önemini koruyan külliyeler olmuştur

16. yüzyılın büyük bir zaman diliminde, Mimar Sinan'ın %70-80'ini İstanbul ve yakın çevresinde gerçekleştirdiği eserlerine tek tek bakıldığında, çok çeşitli fonksiyonel yapılar inşa ettiğini ve bunların büyük ölçüde tamirlerle de olsa zamanımıza ulaştığını görmekteyiz.

Mimar Sinan ve ekolünün ortaya koyduğu eserleri, genel anlamda ve Osmanlı Türk Mimarisi içinde, önemli olan özellikleriyle, şehir dokusu içindeki konumları ve sosyo-ekonomik etkileriyle ele alacak olursak, üç grupta toplamak mümkün olmaktadır.

-Şehir Külliyeleri

-Menzil Külliyeleri

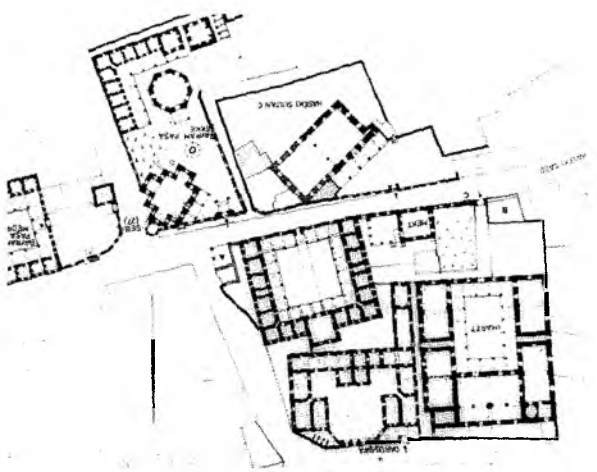
-Münferit yapılar (Bunlar: camiler, mescitler, ticaretle ilgili yapılar; kervansaraylar-hanlar, çarşı ve arastalar, su ve yol ile ilgili yapılar; çeşmeler, su yolları, su kemerleri, köprüler vs.)

Mimar Sinan'ın plânlayıp inşa ettiği önemli şehir külliyelerini iki büyük şehirde buluyoruz; *İstanbul* ve *Edirne*. Ayrıca hayatının son günlerinde *Manisa*'da da Sultan III. Murad için bir külliye plânladığını, ancak inşaatın halefleri tarafından tamamlandığını da öğreniyoruz.

Mimar Sinan'ın İstanbul'da plânlayıp inşa ettirdiği *Haseki Külliyesi* (1539)'nden başlayarak, Üsküdar'daki *Atik Valide Külliyesi* (1582-83)'ne kadar ortaya konulan eserleri içinde, kendisinin de önemli saydığı üç külliyenin inşaatı süresince meydana getirdiği diğer külliyelerin şehir dokusunda nerelerde ve nasıl yer aldıklarına, şehrin önemli yolları ile ticaret merkezleri ve limanlar arasındaki ilişkilerine bakmaya çalışırsak; Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettirdiği ilk külliye olan *Haseki Külliyesi* (tek kubbeli camiye 1612'de ikinci kubbeli mekân ilave edilmiş) şehrin eski dokusu içinde yer almakta, bir yolun iki tarafına ve parseline sadık kalarak, yapıların plânlanmış olmasıyla da önemli olmaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman, oğlu Şehzade Mehmed'in Manisa'da ölümü üzerine, Mimar Sinan'a oğlunun hatırasına bir külliye yapmasını ister. Bunun üzerine Sinan cami, medrese, tabhane (misafirhane), kervansaray, imaret, mektep, muvakkithane, çeşme ve türbe gibi fonksiyonel yapı birimleri ile *Şehzade Külliyesi* (1544-48)'ni yaratır. Bu külliyede Sinan, merkezî bir büyük kubbe etrafında dört yarım kubbeyi kullanarak, cami plânında yenilikleri ortaya koyarken, fonksiyonel yapılardan tabhane ve kervansarayı bitişik olarak ve imareti de yol aşırı plânlamıştır. 16. yüzyılın başında, bu düzenlemeye yakın bir külliye plânlamasının İstanbul'da *Sultan II. Bayezid Külliyesi*'nde görüyoruz.

İstanbul'da Şehzade Külliyesi'nin inşası ile Vefa ve çevresinin önemi artmış, külliyenin arkasında inşa ettiği saraylar ve kervansaraylarla (Pertev Paşa ve Ali Paşa Sarayları) bu mahallin önemi daha da vurgulanmıştır.



İstanbul, Haseki Külliyesi ile Bayram Paşa Külliyesi'nin vaziyet plânı.

Sinan'ın daha sonra İstanbul'da inşa ettiği *Süleymaniye Külliyesi* (1557)'nde camiye uzun ekseni boyunca merkezî kubbeye iki yarım kubbe ilavesi ve yanlarda, orta ve köşelerdeki büyük, aradakiler daha küçük olmak üzere kubbe ile yorumlayarak, buna paralel iki eksen üzerinde ise sıbyan mektebi, iki medrese, tıp medresesi ve ecza deposunu (dâr ül-akâkir), deniz tarafında ise cami dış duvarı altına dükkânlar, bu dükkânlar karşısında bir sıra dükkân, gerisinde de gene iki medrese inşa ederek, hamamı ve kıble yönünde dâr ül-hadis medresesinin, Kanunî ve Hürrem Sultan türbelerini plânlamıştır.

Mimar Sinan bu külliyede sosyal içerikli tabhane, imaret ve darüşşifa yapılarını ise cami uzun eksenine dik bir eksen üzerinde konumlamıştır. İmareti tabhanenin yanına almış, altına ise kervansarayı L şeklinde, topografik şartlardan istifade ederek yerleştirmiştir. Bu külliyede Sinan, batıdaki medreseler sırasında yer alan tıp medresesi, dâr ül-akâkir ve paralel iki eksen üzerine çift avlulu olarak konumladığı darüşşifa ile, eğitim yapıları ekseni üzerinde bir tıp kompleksi de oluşturmuştur.

Kayıtlarda çarşı olarak zikredilen ve külliyede ticarî hayatı devam ettirecek olan dükkânlar ise medreseler önünde bir sıra dükkânlar, Tiryakiler Çarşısı olarak yer almış, gene bir arasta da deniz tarafında topografik şartlara uygun bir şekilde yukarıda belirtildiği gibi plânlanmıştır.

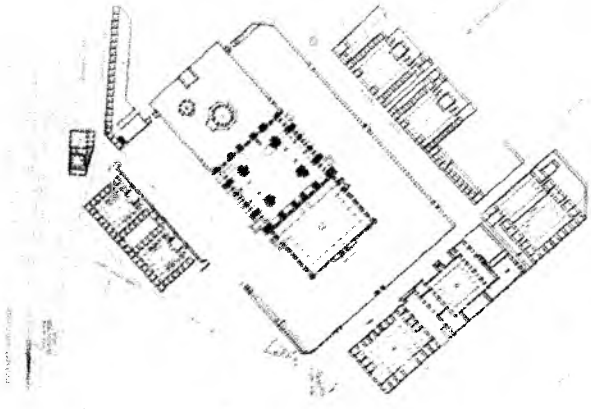
Şehzade Külliyesi'nin inşaasıyla önemi artan Vefa ve Sarayı Atîk arasında kalan yerler, Süleymaniye Külliyesi'nin inşaasının tamamlanmasıyla daha da önemsenmiş, külliyenin doğu medreseleri önündeki yerlerde de Kanunî döneminin kubbe vezirlerinden Siyavuş Paşa'nın sarayı inşa edilmiştir.

Mimar Sinan'ın Şehzade ve Süleymaniye Külliyelerinden sonra şehrin Haliç-Eminönü yönündeki ticarî merkezle bağlantısını sağlayan ve gelişmesini etkileyen külliye, Rüstem Paşa adına inşa ettiği fevkâni cami ile yakınındaki büyük ve küçük Rüstem Paşa Hanlarının oluş-

turduğu yapılar topluluğu olmuştur. Rüstem Paşa Külliyesi (vakfiyesi 1561)'nde daha önce Şehzade ve Süleymaniye Külliyelerinde gördüğümüz gibi yapılar arasında organik bir bağ yoktur. Ancak Sinan, topografik şartları burada da çok iyi değerlendirmiş, toprağın önemli ve pahalı olduğu bu ticarî alanda, birbirine çok yakın iki han ile altında dükkânların yer aldığı sekiz destekli camiyi plânlayıp inşa etmiş ve bu külliyeyi tamamlayan medreseyi de Yeşildirek'te (bugün Cağaloğlu) inşa etmiştir.

Rüstem Paşa, iskele ve gümrüklerin bulunduğu bu ticaret merkezinde, külliyesini inşa ettirerek âdeta ticarî hayata yatkınlığını, Mimar Sinan'ın eserleriyle ifadelendirmiştir.

Diğer taraftan Mimar Sinan, 1550'lerde başladığı Süleymaniye Külliyesi'ndeki inşaatın ilerlemeye başladığı yıllarda *Hadım İbrahim Paşa* adına Silivrikapı'da bir külliye plânlayarak, 1551'de hemen sur kapısına bağlanan yolun iki tarafında, inşa etmişti. 1554'te de Topkapı'da kale içindeki düzlükte *Kara Ahmet Paşa*'nın cami, medrese ve türbeden meydana gelen külliyesini inşa etmiştir.



İstanbul, Süleymaniye Külliyesi vaziyet plânı.

Mimar Sinan Süleymaniye Külliyesi'nin tamamlanmasından sonra bu defa da Edirnekapı'da oldukça yüksek ve her yerde farklı kotları olan, surların önünde, *Mihrimah Sultan* adına, Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle 1558'de tamamlanan *külliyeyi* plânlayıp inşa etmiştir. Bu külliyede cami avlusunu çeviren revaklar ve gerisindeki mekânlar ile bu mekânlarla aynı duvarı paylaşan dükkânlar (bugün yok) bir arada, bir bütünlük içinde plânlanıp inşa edilmişlerdir.

Görüldüğü gibi Mimar Sinan, bir taraftan şehrin eski dokusu içinde Haseki Külliyesi ile başladığı imar hareketini sürdürürken, Atmeydanı-Edirnekapısı yolu üzerinde ve bu yolun kuzeyinde inşa ettiği Şehzade Külliyesi, Haliç kıyısındaki ticaret merkezine ulaşmak için attığı ilk adım olmuş ve sonra Sarayı Atîk'in bir kısım arsası üzerine inşa ettiği Süleymaniye Külliyesi ile bu bağı geliştirmiş ve Rüstem Paşa Külliyesi ile de liman ticaretine ulaşmış, diğer taraftan ise şehrin önemli yolları üzerinde, önce Silivrikapı'da Hadım İbrahim Paşa Külliyesi'ni, Topkapı'da Kara Ahmet Paşa Külliyesi'ni inşa ederek, Edirnekapı'da Mihrimah Sultan Külliyesi ile hemen şehrin girişlerinde, şehrin Osmanlı-Türk karakterini vurgulayan eserler meydana getirmiştir.

Mimar Sinan şehrin Marmara'ya hakim bir yeri olan Kadırga'da, topografyası oldukça sarp bir yerde *Sokullu Mehmet Paşa* adına bir külliye (1571-72) plânlamış ve inşa etmiştir. Bu yapılar topluluğunda da Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi'nde gördüğümüz yapılar arası organik bağ aynı güçte hissedilmektedir. Mimar Sinan, Sokullu için inşa ettiği külliye ile Kadırga Limanı'na ulaşan bir alanda, Marmara'dan bakıldığında şehrin görünüşünü belirleyen bir anıt külliye oluşturmuştur.

Risalet ül-Ebniye'den Mimar Sinan'ın Kadırga Limanı ile Topkapı Sarayı arasında kalan yerlerde de saraylar inşa ettiğini öğreniyoruz. Atmeydanı'nda bir saray yaptığı gibi, ayrıca Makbul İbrahim Paşa'nın sarayını yenilemiş (öl.1536), Sinan Paşa için de bir saray yapmıştır. Kadırga Limanı'nda da 1561'de ölen Rüstem Paşa için bir saray inşa etmiş, böylece Marmara'ya hakim yerlerde bir saraylar zinciri oluşturmuştur.

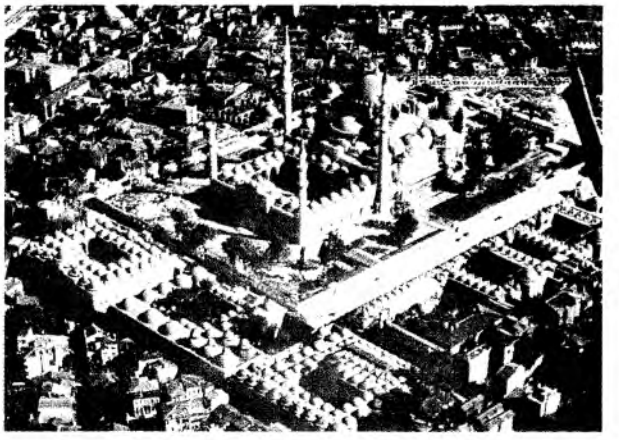
16. yüzyılda İstanbul şehrinin sur dışı dokusunda farklı önemi olan yer ise, Eyüp semtidir. Eyüp semti bilindiği gibi Fetih'ten sonra önemi vurgulanan ve ilk *Eyüp Sultan Külliyesi*'nin inşa edildiği bir yerdi. İşte bir yüzyıl sonra, Mimar Sinan bu dokuya gene topografik şartları en güç bir yerde plânlayıp inşa ettiği *Zal Mahmut Paşa Külliyesi* (1566-68) ile katılmıştır.

Haliç surlarının İstanbul kara surları ile buluştuğu yerde, sur kulesini de kattığı bir külliye daha inşa etmiştir ki, Eğrikapı *İvaz Efendi Külliyesi* (1585) olup, sadece cami yapısıyla tanınmaktadır. Oysa bir hamam ve meydan ortasında su maksemi de günümüze ulaşmış külliye yapısıdır. Burada Sinan sur kulesinin ikinci katı ile to-

pografyanın bütünleştiği alana camii yerleştirmiştir. Böylece külliye Haliç'e hakim bir konum kazanırken şehrin siluetinde de yer almıştır.

Mimar Sinan bir taraftan İstanbul'u külliyeleri ile mamur hale getirirken, bir taraftan da Galata ve Üsküdar'da külliyeler ve saraylar inşa ederek, 16. yüzyılın imar hareketini sürdürmekteydi.

Sinan'ın Galata'da Rüstem Paşa için bir han inşa ettiğini (1554-60) ve bir saray yapısı meydana getirdiğini biliyoruz. Boğaz'a açılan kıyılarda ise önemli bir liman olan Beşiktaş'ta 1555'te tamamlanan *Kaptanı Derya Sinan Paşa* için bir *külliye* inşa etmiştir. *Sinan Paşa Külliyesi*'nde de cami ile medrese organik bir bütün oluşturmuştur. Bu kıyıda *Fındıklı'da Molla Çelebi* adıyla tanıdığımız Kazasker Mehmet Efendi için 1560 yıllarına tarihlenebilen, altı destekli plân şemasında bir cami ile 1561 tarihli hamamdan meydana gelen bir külliye inşa etmiştir (Hamam yol yapımında ortadan kalkmıştır) Mimar Sinan, Fındıklı'dan sonra *Kasımpaşa'da Kaptanı Derya Piyale Paşa* adına, bir vadide büyük bir *külliye* (1573) inşa etmiş, camiyi üç taraftan çeviren revaklarla, cephenin ortasında yükselen minare ile ve 24 sütunlu revakla sarılmış sekizgen türbe yapısında, bâninin arzusunu belirleyen özellikleri yansıtmıştır.


İstanbul, Süleymaniye Külliyesi genel görünüşü (Müller Wiener'den).

Mimar Sinan, Haliç kıyısında Azapkapı'da da *Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi*'ni (1577) Kadırga'dan sonra ikinci bir külliye olarak inşa etmiştir. Haliç'in Boğaz'a doğru devam eden kıyısında ise devrinde önemli bir askerî liman olan, Tophane'de Kaptanı *Derya Kılıç Ali Paşa Külliyesi* (1580)'ni plânlayıp inşa etmiştir.

Böylece Mimar Sinan Haliç ve takip eden kıyılarda günümüze ulaşan yapı topluluklarıyla, bu kıyılardan İstanbul'un görünüşü gibi, İstanbul'dan da bu kıyıların görünüşünü ifadelendiren külliyeler meydana getirmiştir.

Fakat İstanbul ve Haliç'in Boğaz'a uzanan kıyılarından başka, çağı için Üsküdar da önemlidir. İstanbul'un sur içi dokusunda, Sinan, Şehzade Külliyesi'ni inşa ederken, Üsküdar'da da *Mihrimah Sultan Külliyesi* (1547)'ni inşaat alanına bağlı olarak, farklı bir uygulama ile meydana getirmiştir.

Gene kaynaklardan Mimar Sinan'ın Üsküdar'da Rüstem Paşa, Sokullu Mehmet Paşa için birer ve Siyavuş için de iki saray inşa ettiğini öğreniyoruz. Ancak Mimar Sinan'ın meslek hayatının sonlarına doğru Üsküdar'da bir küçük bir de büyük olmak üzere iki külliye daha inşa ettiğini görüyoruz. Bunlardan ilki hemen kıyıdaki düzlükte *Şemsî Paşa Külliyesi* (1580), diğeri ise yukarıda, kademeli terasların düzlüğünden istifade ederek plânlayıp, inşa ettiği *Atîk Valide Külliyesi* (1582-83)'dir. Bu külliyede cami ekseni üzerinde yer alan medrese sokağa uydurularak, Kadırga Sokullu Medresesi'nde gördüğümüz gibi fevkâni olarak inşa edilmiştir. Sosyal fonksiyonlu yapılar topluluğu organik bir bütün oluşturacak şekilde plânlanmıştır.

Diğer taraftan İstanbul'da *Piyale Paşa Külliyesi*'nin inşa edildiği yıllarda Edirne'de *Selimiye Külliyesi* (1569-1575)'nin inşası sürmekte, külliyenin ana yapısında; camide sekiz dayanaklı merkezî kubbenin statik meselelerini başarıyla çözen, mekân bütünlüğü, ışıklandırmayı, dış görünüşün piramidal silüetini en yüksek değerlerle sağlayan Mimar Sinan, İstanbul'daki külliyelerinden farklı olarak, burada kıble yönünde simetrik bir çift medreseye yer vermiştir. Daha sonra III. Murat düşük kottaki dükkân sırasını T plânlı çarşıyla tamamlamış, tonoz örtü ortasında dua kubbesine yer vermiştir. Çarşının güney boşluğunda bitişik olarak bir mektep fevkânî olarak inşa edilmiştir. Selimiye Çarşısı (arastası) önünde ise bir orta açıklığın iki tarafında avlusu revaklı kare plân kuruluşlu bir kervansaray da inşa edilmiştir. Ancak temelleri için kazı gerekmektedir.

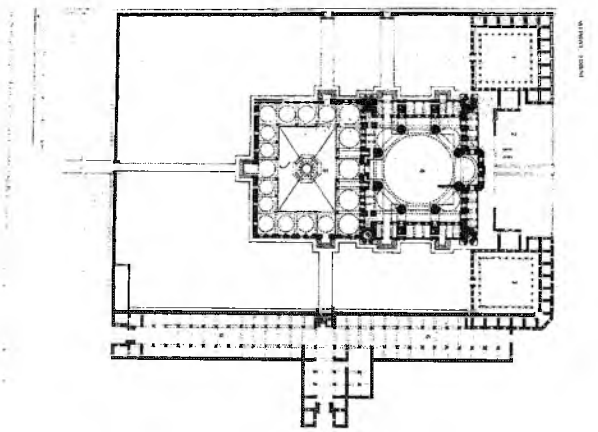
Anadolu yakasında ise Atîk Valide Külliyesi, geniş kapsamlı sosyal yapıları ile, zamanı için, Anadolu'ya çıkan kervanlara, hareket eden ordulara önemli bir menzil kuruluşu olmuştur.

Gene 16. yüzyıl sonunda Mimar Sinan'ın plânladığı, Mahmud Ağa'nın inşaatını sürdürdüğü, sonra Mehmed Ağa'nın tamamladığı *Manisa*'daki *Muradiye Külliyesi*'nde (H. 994/M. 1585) fonksiyonel yapılar yola bağlı olarak ve birbirine paralel eksenler üzerine inşa edilmiştir.

Mimar Sinan İstanbul'daki külliyelerini de şehrin belli tepeleri üzerine inşa etmiştir. Selimiye Külliyesi farklı olarak, kubbe düzenlemesi ve dört minaresi ile Edirne şehrini taçlandıran bir eser olmuştur.

Mimar Sinan ve ekolü İstanbul ve Edirne'de önemli külliyeleri inşa ettikleri yıllarda, İstanbul'dan Balkanlar'a ve güneyde sınırlarımız dışında kalan şehir ve menzillerde de külliyeler inşa etmişlerdi. Bu külliyelerin inşa edilişlerinin nedenini anlayabilmek için, Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli olan *derbend teşkilatı*na bakmak gerekir.

Yollar üzerinde derbendlerin, geçitlerin, belenlerin bulunduğu yerlerde, menzillerde, yayaların, postanın, ordunun, tüccarların ve dolayısıyla kervanların geçtiği önemli mevkilerde gerektiğinde külliyeler inşa edilmiştir. Menzil külliyeleri daha 15. yüzyıldan başlayarak Anadolu ve Rumeli'de önemli yollar üzerinde inşa edilmeye başlamıştır. Ancak 16. yüzyılda Mimar Sinan'ın yorumladığı menzil külliyeleri, bu yüzyılın başından inşa edilmiş olanlarla beraber, bir zincirin halkalarını meydana getirmektedirler.



Edirne, Sultan II. Selim Külliyesi vaziyet plânı.

16. yüzyılda Mimar Sinan'ın menzillerde plânladığı külliyelerden günümüze ulaşabilenlere bakacak olursak; Karapınar'da *Sultan II. Selim Külliyesi* (1569-70), Payas'ta *Sultan II. Selim Külliyesi* (1574), Ilgın'da *Lala Mustafa Paşa Külliyesi* (1583-84) ve Trakya'da *Lüleburgaz Sokullu Külliyesi* (1569) ile Havsa'da *Kasım Paşa Külliyesi* (1569-70) gibi, önemli menzil külliyelerinin, genel hatlarıyla hemen aynı plân şemasında konumlandığı ve külliyenin eksenini oluşturan, arasta yapısının da menzil yolu ile çakışık olarak plânlandığı anlaşılmaktadır.

Bu menzil külliyelerinde ticaretle ilgili yapı birimlerinin birinci derecede önemli olduğu da adeta vurgulanmıştır. Menzil yolu, külliyenin ekseni olan arastanın içinden kervansaraya ulaşmış, yolcular burada konaklamış, belli ticarî kurallara göre mal ve para değişimi yapılmış ve kaynaklarda, özellikle *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nde anlatıldığı gibi uğurlanmıştır.

İşte Mimar Sinan, menzillerde plânlayıp inşa ettiği külliyelerinin yol ile organik bütünleşmesine verdiği önemi, şehirlerde özellikle İstanbul'un sur içi dokusunda meydana getirdiği külliyeleri konumlarken de, daima önemli bir özellik olarak ortaya koymuştur. Mimar Sinan, gerek şehir gerekse menzil külliyelerini konumlarken, topografik şartları en iyi değerlendiren bir mimar olarak, eserleri ile yaşamaktadır.

16. yüzyılda Mimar Sinan ve ekolü, bir taraftan menzillerde inşa edilen külliyelerle, günümüz yerleşim birimleri olan ilçe ve şehirlerin çekirdeğini oluştururken; bu yüzyıl sur içi İstanbul'una da iki önemli kara parçası üzerinde Haliç'in kuzeyinde Kasımpaşa-Galata-Beşiktaş kıyılarına ve Üsküdar yakasında kıyıya, kıyıdan içeriye uzanan yol üzerinde önemli külliyeler inşa ederek, İstanbul şehrini surların dışına taşımıştır. Diyebiliriz ki, Mimar Sinan ve ekolü bugünkü İstanbul şehrinin sınırlarını, hayatı boyunca meydana getirdiği eserleriyle daha 16. yüzyılda çizmiştir.

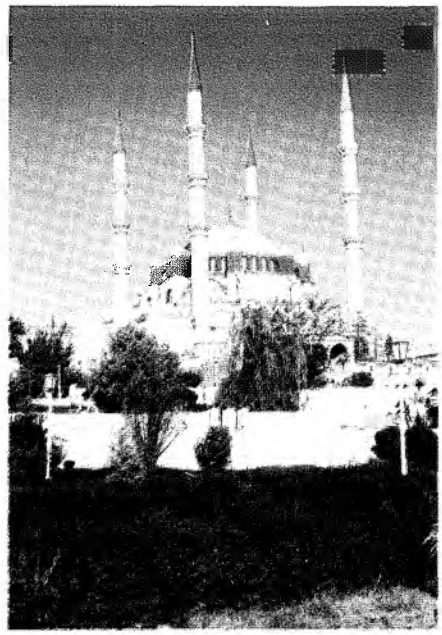
Mimar Sinan'ın 1588 yılında ölümü üzerine adını duyurmaya başlayan Mimar Davud Ağa, III. Mehmed'in annesi Safiye Valide Sultan adına Eminönü'nde *Yeni Cami Külliyesi*'ni (H. 1006/M. 1597) plânlamış, duvarları bir metre yükseltmiş ve ölmüştür. Yapıyla sırasıyla Dalgıç Ahmed Çavuş ve Mimar Davud Ağa ilgilenmiş ve yapı 1663 yılında tamamlanmıştır. Külliyede Hünkâr Köşkü yenilik olarak yer alırken, Mısır Çarşısı da 1660 yılında külliyeye katılmıştır.

Yeni Cami Külliyesi'nin yapımı durduğu sıralarda, Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa, Sultan Ahmet Külliyesi'ni (H. 1018-1026/M. 1609-1617) inşa etmiştir. Bu külliye-

nin inşa defterlerine göre cami, hünkâr köşkü, medrese, mektep, darülkurra, türbe, sebiller, darüşşifa, imaret (darülziyafe, fırın, mutfak), dükkânlar, arasta, hamam, kira odaları, mahzenler ve evlerden meydana gelen zengin fonksiyonel yapı topluluğuna sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumuyla Sultan Ahmet Külliyesi ile Yeni Cami Külliyesi 17. yüzyıl başında Sinan geleneğinde inşa edilmiş külliye örneklerini oluşturmaktadır. Ancak fonksiyonel yapı olarak bazı farklılaşmalar da başlamıştır.

Mimar Sinan'dan sonra inşa edilen, caminin önem taşıdığı bir kuruluş *Cerrah Mehmet Paşa Külliyesi* (H. 1002/M. 1593) olmuştur. 16. yüzyılın son yıllarında İstanbul'da inşa edilmiş olan böyle küçük külliyelerde, Sinan'ın sonradan halefleri olacak mimarların adları görülür. Çarşamba'daki *Mehmed Ağa Külliyesi* (H. 993/M. 1585), Fatih *Mesih Paşa Külliyesi* (H. 994/M. 1585/86), Eğrikapı'da *İvaz Efendi Külliyesi* (H. 994/M. 1586), Karagümrük'te *Nişancı Mehmed Paşa Külliyesi* (H. 992-997/M. 1584-1588) gibi.

16. yüzyılın sonlarında caminin önemli olduğu, az sayıda fonksiyonel yapıya sahip küçük külliyeler gibi, medrese yapısının önem taşıdığı külliye kuruluşları da inşa edilmiştir. Bunlar Divanyolu'nda Anber Ağa Külliyesi (1580), Çarşıkapı'da *Koca Sinan Paşa Külliyesi* (H. 1002/M. 1593), Saraçhane başında *Gazanfer Ağa Külliyesi* (H. 1004/M. 1595-1596), Vezneciler'de *Kuyucu Murat Paşa Külliyesi* (H. 1015/M. 1605-1606)'dir.


Edirne, Sultan II. Selim Külliyesi genel görünüş.

17. yüzyılda İstanbul'un sıkışan mimari dokusunda böyle küçük külliyelerin inşası devam etmiştir. Vefa'da *Ekmekçioğlu Ahmed Paşa Külliyesi* (1610), Haseki Külliyesi'nin yanında *Bayram Paşa Külliyesi* (H. 1043/M. 1634), Çemberlitaş'ta *Köprülü Mehmet Paşa Külliyesi* (H. 1070/M. 1659), yolun karşısındaki *Vezir Hanı* ticarî yapısıyla yer almıştır.

Divanyolu üzerinde Çarşıkapı'da *Kara Mustafa Paşa Külliyesi* (H. 1094/M. 1683), Saraçhane'de *Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi* (H. 1111/M. 1700) ile Fatih'te *Feyzullah Efendi Külliyesi* (H. 1112/M. 1700) inşa edilmişlerdir.

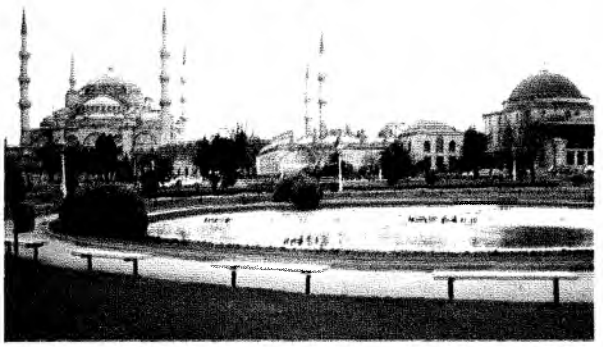
17. yüzyıl içinde Üsküdar'da küçük bir külliye örneği olarak *Çinili Külliyesi* (H. 1050/M. 1640) inşa edilmiş, Anadolu'da ise üç büyük külliye önemli menzillerde inşa edilmiştir. Bunlar Antalya, *Elmalı'da Ömer Paşa Külliyesi* (H. 1019/M. 1610-1611); *Ulukışla'da Öküz Mehmet Paşa Külliyesi* (H. 1028/M. 1619) kışla-kervansaray fonksiyonlu bir kuruluş olarak; Kayseri-Aksaray menzilinde İncesu'da *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi* (H. 1081/M. 1670)'dir.

17. yüzyıl menzil kuruluşu olarak inşa edilen bu üç külliyeden Elmalı'daki Mimar Sinan Külliyesi, cami-medrese arasındaki organik bütünleşmesini vermekte, Ulukışla ve İncesu külliyeleri plân kuruluşlarıyla 16. yüzyılın menzil külliyelerinde görülen, arastanın eksen olduğu plân kuruluşu şemasını yaşatmaktadırlar.

18. ve 19. yüzyıllarda Batılılaşma döneminde inşa edilen külliye örneklerinde ise, her iki yapının, caminin ya da medresenin önem taşıdığı plânlamayla külliyelerin inşa edildiği görülmektedir. Divanyolu'nda *Çorlulu Ali Paşa Külliyesi* (H. 1120/M. 1708) İstanbul'daki bir uygulama olurken, Aydın'da aynı yıllarda *Nasuh Paşa Külliyesi* (1708) inşa edilmiştir. 18. yüzyılda cami merkezli külliyeler geleneğini devam ettiren topluluklar ise, Üsküdar'da *Yeni Valide Külliyesi* (1708-1710), *Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi* (H. 1147/M. 1734), Anadolu'da Muşkara (Nevşehir)'da *Damat İbrahim Paşa Külliyesi* (H. 1139/M. 1726), Cağaloğlu'nda *Hacı Beşir Ağa Külliyesi* (H. 1158/M. 1745), Vezneciler'de *Seyyid Hasan Paşa Külliyesi* (1745) bünyesindeki misafir hanı ile önemli olmaktadır.

18. yüzyılın ortalarında ise klasik külliye kuruluşunda, külliye yapıları yeni anlayışın da örnekleri olarak inşa edilmeye başlar ve *Nuru Osmaniye Külliyesi* (1748-1755), *Lâleli Camii Külliyesi* (1759-1763), Üsküdar'daki *Ayazma Külliyesi* (176[illegible]) önemli örnekleri oluştururlar.

18. yüzyılın son büyük külliyeleri ise Bahçekapı'daki *I. Abdülhamid Külliyesi* (1775-1789) *IV. Vakıf Hanı* ile önemli olurken, *Beylerbeyi Külliyesi* (1778) iki katlı hünkâr dairesiyle 19. yüzyıl örneklerine öncü olur.



İstanbul, Sultan Ahmet Külliyesi genel görünüş.

18. yüzyılda Anadolu'daki külliye örnekleri ise Kırşehir, Gülşehir'de *Silâhdar Seyyid Mehmed Paşa Külliyesi* (1780) ile Doğubayezit'te *II. İshak Paşa Külliyesi* (1784) olmaktadır.

19. yüzyılda külliye yapımı devam etmiş, önemli örnekler inşa edilmiştir. Üsküdar'da *Selimiye Külliyesi* (1805), Tophane'de *Nusretiye Külliyesi* (1826), Yenibahçe'de *Bezm-i âlem Valide Sultan Külliyesi* (1845), Fatih'te *Hırka-i Şerif Külliyesi* (1850), Dolmabahçe'de *Bezm-i âlem Valide Sultan Külliyesi* (1854) farklı amaçların ön plâna çıktığı külliyeler olmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen Aksaray'daki *Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi* (1871) ise çağının karışık mimari üslubunun sentezi olarak günümüze ulaşmıştır.

KAYNAKLAR

AYVERDİ, E. Hakkı, *İstanbul Mimarî Çağının Menşeî Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, c. 1, İstanbul 1966.

AYVERDİ, *E. Hakkı, Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, c. 2, İstanbul 1972.

AYVERDİ, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)*, c. 3-4, İstanbul 1973-1974.

YÜKSEL, İ. Aydın, *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid, Yavuz Selim Devri 886-926 (1481-1520)*, c. 5, İstanbul 1983.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül, "Bayburt Köylerinde Türk Mimari Eserleri", *Sanat Tarihi Yıllığı III*, 1969-70, s. 33-47.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül, "Haseki Darüşşifası", *Sanat Tarihi Yıllığı V*, 1973, s. 101-117.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül, *Anadolu'da Osmanlı Devri Kervansaraylarının Gelişmesi*, İstanbul 1975, (İ.Ü.E.F. Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi).

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül, "Manisa and Mesir Festival", *Economic and Touristic Bazaar International*, March-April İstanbul 1983, s. 46-47.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül, "The Fatih Complex The First Educational Site in İstanbul", *Economic and Touristic Bazaar International*, August 1983, İstanbul, s. 43-46.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül-B.N. Şehsuvaroğlu-A. (E.) Demirhan, *Türk Tıp Tarihi*, Bursa 1984.

CANTAY, Gönül, "Mimar Sinan Külliyelerinde Kervansaray Plânlaması", *II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, Bildiriler*, 2 cilt, İstanbul 1986, s. 87-103.

CANTAY, Gönül, "Sinan Külliyelerinde Darüşşifa Plânlaması", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul 1988, s. 45-58.

CANTAY, Gönül, "16.yüzyıl Külliyelerinin Şehirlerin Gelişmesine Etkisi", *Sinan'ın Osmanlı Türk Şehircilik ve Belediyeciliğine Katkısı, Uluslararası Yuvarlak Masa Toplantısı, Bildiriler*, İstanbul 1988, s. 1-12.

CANTAY, Gönül, "Edirne Semiz Ali Paşa Çarşısı", *Erdem*, V/13, Ankara 1990, s. 123-127.

CANTAY, Gönül, "16. yüzyıl Külliyelerinin Şehirlerin Tarihî Topografyasını Belirlemesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya 1993, s. 75-78.

CANTAY, Gönül, "Türkiye İpek Yolu Üzerindeki Kuruluşlar I.", *III. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi'ne sunulan bildiri*, (25-29 Eylül 1993, Ankara), Baskıda.

CANTAYy, Gönül, "İpek Yolu Üzerindeki Kuruluşlar II.", *XII. Türk Tarih Kongresi, Bildiriler*, (12-17 Eylül 1994, Ankara), Baskıda.

CANTAY, Gönül, "Türklerde Vakıf ve Taş Vakfiyeler", *Vakıf Kültür Varlığının Korunması, Yaşatılması ve Bu Amaçla Malî Kaynak Sağlanması Semineri, Bildiriler*, Ankara 1994, s. 147-162.

CANTAY, Gönül, "Anadolu Türk Mimarisinde Kadın Baniler", *XIII. Sanat Tarihi Haberleşme Semineri (Tarih Öncesinden Günümüze Anadolu Kadınının Sosyal ve Kültürel Konumu)'ne sunulan bildiri*, (9-13 Mayıs 1994, İstanbul).

CANTAY, Gönül, "Erken Osmanlı Mimarisi ile Timurlu Mimarisi Arasında İlişki Kurulabilir mi? Bir karşılaştırma denemesi", *Uluğ Bey ve Çevresi Uluslararası Sempozyumu, Bildiriler*, Ankara 1996, s. 89-102, resim 342-352.

CANTAY, Gönül, "Bursa'da Osmanlıların İlk Tıp Kuruluşu", *Erdem (Aydın Sayılı Özel Sayısı II.)*, Ankara 1996, s. 499-504. (4 plân+13 resim)

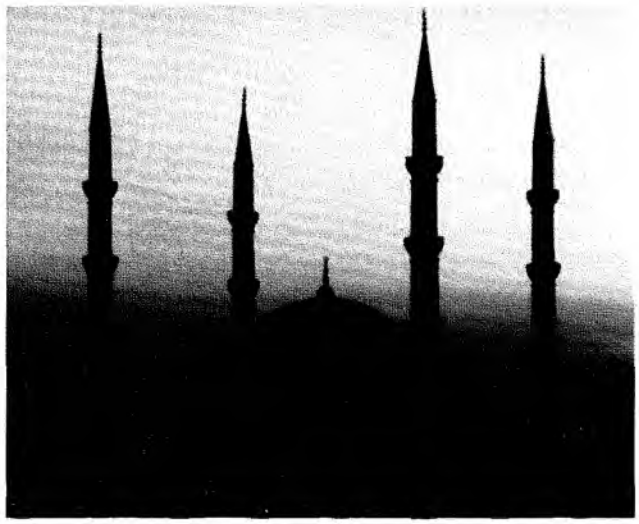
CANTAY, Gönül, "Karamanoğulları Mimarî Bütünlüğünde Alınan-Aktarılan Etkiler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bedreddin Cömert Anısına Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Bildiriler*, (25-27 Kasım 1998, Ankara), Baskıda.

OSMANLI MİNARELERİ (KONUM, FORM VE DEKORASYON)

YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

İslâm ülkeleri mimarîsinin merkezini teşkil eden başlıca yapı tiplerinden olan cami ve mescitlerin en karakteristik unsurlarından biri olan minare, bu yapılar için simgesel bir değer taşımaktadır. Öyle ki minare söz konusu yapılara dönem ve üslûp özellikleri bakımından belirli bir kimlik vererek, yapıları şehir dokusunda daha da anlamlı bir hâle getirir. Bu özelliği ile minare, mimarîde kubbe, eyvan, taç kapı ve dekoratif ayrıntıları aşan görsel bir üstünlüğe sahiptir. Özellikle M.S. 1000 yıllarından itibaren İslâm ülkelerinde düzenli olarak inşa edilmeye başlayan minareler, camiden başka hankâh, türbe ve medreselere de eklenmiş, gerek şekil ve form, gerekse tezyinat bakımından değişik bölgelerde yerel varyasyonlar göstermiştir.[1]

Silindirik, köşeli veya yivli gövdeli Türkistan ve Horasan minareleri, Türk minarelerinin öncüsü olarak kabul edilmektedir.[2] Abidevî Türk minarelerinin meydana getirilişi, 926 tarihinde Karahanlıların İslâmiyet'i kabulü ile başlar. Karahanlılar 992'de Batı Türkistan'ı alarak ilk tuğla minarelerini inşa etmişlerdir. Bunu diğerleri takip etmiş olup, bunlar arasında Tirmiz minareleri ile Buhara'daki Vabkent minaresi en önemlileri arasında yer almaktadır.

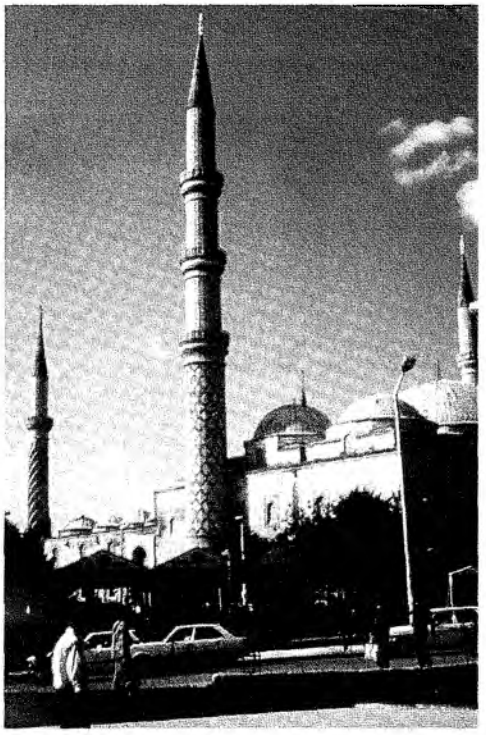


Timurlu döneminde ise Türkistan'da yapılan minareler arasında, Semerkant medreselerinin minareleri önemli yer tutmaktadırlar. Bunlara örnek olarak Uluğ Bey, Şirdâr ve Bibi Hanım Mescidi minareleri verilebilir.[3] Türk idaresindeki Horasan ve Azerbaycan bölgelerinde ise minareler Karahanlı üslûbunda gelişme göstermiştir. Yuvarlak kesitli, gövdesinde tezyinat ve kitabe kuşağı bulunan bu tuğla minareler, aynı mimarî üslûpta Türkmenistan ve Merv'in kuzeyinde de yapılmaya devam edilmiştir.[4]

Karahanlılar, Gazneliler ve Hindistan'da Delhi'deki Kutub Minar'da görüldüğü gibi Türkler çeşitli minare şekillerini denemişler, neticede Selçuklular İran'da silindirik ve ince uzun minareleriyle kendilerine en uygun şekli bulmuşlardır.[5] Büyük Selçukluların inşa ettikleri tuğla minareler, türbelerle birlikte Selçuklu tuğla işçiliğinin en başarılı örnekleridirler. Yukarıya doğru hafifçe daralan silindirik gövdeli bu minareler, nadiren çokgen gövdeli bir kaideyle tabana bağlanmışlardır. Abidevî görünümlü bu minarelerin çoğunun külâh ve şerefeleri bugün mevcut değildir. Gövdelerini süsleyen tuğla işçiliği ise baklava ve yıldız motifleri gibi geometrik kompozisyonlardan oluşmaktadır.

Selçukluların İran'da yaptıkları minareler, Anadolu'da yaptıklarından oldukça farklıdır. Bu farklılığın en belli başlı sebebi, Anadolu'da Selçukluların tipik inşaat

malzemelerinin taş oluşudur. Selçuklular Anadolu'da taş mimariye İran'da olduğu gibi tuğla minare eklemişlerdir. Malzeme aynı olmasına rağmen Selçukluların İran'da yaptıkları bu minareler, Anadoludakilerden form ve dekorasyon açısından farklılık göstermektedir. Anadolu Selçuklu cami, mescit ve medreselerinde bütün süsleme taç kapılarda toplanmış, eserlerde çoğunlukla ana malzeme taş olmasına rağmen, minarelerde tuğla malzeme kullanılmıştır. Silindirik bir şekilde yükselen ve basık bir karakter gösteren bu minarelerde kaide kare plânlı olup, taştan yapılmıştır. Çoğu kez yapıya bitişik olarak, medreselerde ise taş portalin üzerinden yükselmişlerdir.[6] Dış yüzleri çeşitli renkte sırlı tuğlalarla birtakım motifler oluşturacak şekilde örülen Selçuklu minarelerinin bazılarında gövde kısımları ortadan süsleme şeritleriyle bölünmekte, bazıları ise gövdeleri süslü kalın yivlerle, düşey dilimlere ayrılmaktadır. Tuğladan yapılan bu minareler malzeme ve yapı tekniği bakımından dış yüzlerinin süslemesine imkan sağlamışlardır. Tuğlaların yatık veya dik olarak çeşitli şekillerde dizilmesiyle oluşan dekorasyon, sırlı tuğla ve yazı şeritleriyle zenginleştirilmiştir. Gövdede genellikle yer alan kitabe kuşağı Selçuklu minarelerinde uygulanan bir özellik olmuştur.[7]


Üç Şerefeli Camii, Edirne.

Minarelerin 13. yüzyıldan itibaren gerek şekil, gerekse çini dekor bakımından giderek zenginleştiği görülmektedir. Minare gövdeleri dekoratif bir şekilde firuze, patlıcan moru ve lâcivert renklerle zenginleşen sırlı tuğla bezeme ile sarılmış durumdadır. Yine bu yüzyılda çift şerefe ve yivli gövdeler minare mimarîsi açısından önemli yenilikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Orijinali çift şerefeli olan Konya'daki İnce Minareli Medrese'nin minaresi, bu yeniliklerin öncülerindendir. Antalya Yivli Minare, Erzurum Hatuniye Medresesi ve Sivas Gök Medrese'nin minareleri dekor ve renk zenginleşmesinin örnekleri arasında yer almaktadır.

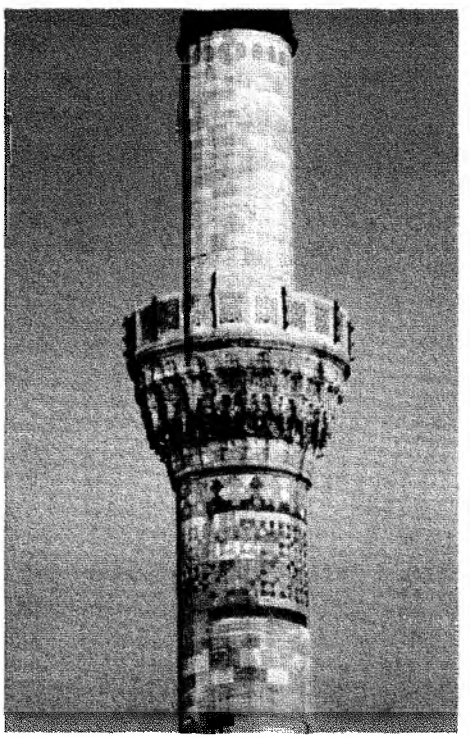
Anadolu Selçukluların çini süslemede getirdiği yenilik ve zenginlik yerini 14. ve 15. yüzyıllarda Beylikler devri örneklerinde bir gerileme dönemine bırakmıştır. Bu dönemde çini mozaik, dekoratif tuğla ve tuğla mozaikle süslü minareler gittikçe azalmıştır.[8] Yapılan minareler arasında ne mimarî, ne de süsleme açısından kayda değer önemli bir eser neredeyse yok gibidir.

Türk minare mimarîsinde geçirilen bu durgunluk dönemini 15. yüzyılda Edirne'de yapılan bir eser sona erdirmiştir ki, bu Sultan II. Murat tarafından yaptırılan Üç Şerefeli Camii'dir. 1447 tarihli bu yapı, Türk cami mimarîsinde gerek plân, gerekse sayıları ilk defa dörde çıkan minareleriyle büyük bir yenilik yaratmıştır. Caminin çeşitli yükseklikte ve şekilde yapılan dört minaresi, aynı zamanda kesme taş işçiliğinin de bir şaheseri olarak kabul edilmektedir. Üç Şerefeli Camii, minaresinin yüksekliği, bir minarede üç şerefenin bulunuşu ve her üç şerefeye bir minare içinden ayrı yollardan çıkılması gibi uygulamaların ilk örneği olması bakımından da önem taşımaktadır. Caminin dört minaresi de dekorasyon açısından birbirinden farklıdır.[9]

Avlunun dört köşesinde yer alan bu minarelerden doğu tarafındakiler daha sadedir ve birinin gövdesi düz, kaval yivli ve kaidesi sütunçeli, diğerinin ise gövdesi dama tahtası şeklinde süslemelidir.[10] Batı tarafındaki minareler ise oldukça karakteristiktir. Bunlardan kuzeybatıdaki iki renk taştan yivlerle burmalı olarak yapılan minare, bazı Selçuklu yapılarında da görüleceği gibi spiral olarak kıvrılmıştır. Bu minarede sekizgen kaidenin her kenarında uzun sivri kemerli sağır nişlerin altındaki zarif sütuncukların arasında, iki renkli taşlarla pencere motifi işlenmiştir. Sivri kemerli nişlerin üstünde ise taşa kakma ince lotus palmet kuşağı yer almaktadır. Camiye adını veren diğer minare, avlunun güney batısında ve üç şerefelidir. Gövdesi beyaz üzerine kırmızı taştan zikzak kuşaklar-

la çevrili bu minarenin on iki köşeli kaidesinin dışa bakan sekiz kenarı, Bursa kemerli sağır nişlerden oluşmuştur.[11] Caminin dört minaresinin de şerefelerinin biçiminden, yukarı kısımlarının yeniden yapıldığı anlaşılmaktadır. Gövdelerinin alt kısımlarında kırmızı porfir karışık bir taş kaplama ile oluşan tezyinat, Osmanlı mimarisinin erken döneminde minarelerde hâlen renkli taş işçiliği uygulamasının devam ettiğini göstermektedir.[12]

Görüldüğü gibi minare dekorasyonunda renkli ve sırlı mozaiklerle önemli eserler ortaya koyan Selçuklu minareciliği, artık Edirne Üç Şerefeli Camii minareleriyle yerini başka bir anlayışa bırakmıştır. Daha sonra da üzerinde durulacağı gibi, minarelerde kesme taş mimarisi, dış yüzeylerde düşey yivler, oluklar veya alçak kabartma bezemelerin meydana getirdiği gölge şeritleri şeklinde uygulanacaktır. Selçukluların renkli minarelerinin yerine Osmanlı minareleri ya Üç Şerefeli'deki gibi renkli taşlarla kaplanacak, ya da İstanbul Bayezit Camisindeki gibi minare yüzeyleri oyularak renkli taşlar kakma suretiyle yapılacaktır.[13]


Bayezit Camii, Minaresi, İstanbul.

Osmanlı minareleri temelden başlayarak kaide, pabuç, gövde, şerefe, petek, külâh ve alemden oluşmaktadır. Bu minarelerde kaide kısmı şerefe ile birlikte sanat ve teknik yönünden en hareketli ve tezyinatlı kısımdır. Selçuklularda çoğunlukla minare kaidesi, bina cephesinin beden duvarları içinde gizlenmiş, minare gövdesi bina üzerinden, saçak hizasından birdenbire yükselivermiştir (Sivas Gök Medrese). Osmanlılarda ise 15. yüzyılın ilk yarısına kadar bu şekilde yapılmıştır. Daha sonra cami beden duvarına kısmen yapışık veya tamamen ayrı, ama mutlaka zeminden itibaren müstakil bir şekilde başlayan kaideler üzerine minare yapma uygulamasına geçilmiştir.[14]

Minare kaidelerinin 15. yüzyılda kare veya çokgen plânlı, 16. ve 17. yüzyıllarda ise çoğunlukla kare plânlı olarak yapıldığı görülmektedir. Kaide cepheleri çoğu kez silmelerle çerçevelenmiş (İstanbul Firuz Ağa Camii) veya İstanbul Bayezit Camii'nde olduğu gibi çerçeve içleri kufî kitabelerle dekoratif görünümlere kavuşturulmuştur. Kaide cepheleri çerçevelerden oluşan minarelere İstanbul'dan başka Edirne ve Rumeli'de de rastlanmaktadır. Kaidesi dört sütun üzerine oturtularak oluşturulan Diyarbakır Şeyh Matar Camii(1512), minaresi ile kaidesi altı kemerli yüksek bir şadırvandan ibaret olan Bursa'daki Timurtaş (Demirtaş) Camii (1390) minaresi ise ilgi çekici örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.[15]

16. yüzyıl ortalarına doğru İstanbul'da Şehzade Camii minare kaidelerindeki gibi oldukça tezyinatlı uygulamalar yapılmakla birlikte, daha sonraki eserlerde Mimar Sinan'ın sade ve tezyinatsız minare kaideleri yapmaya yöneldiği dikkati çekmektedir.

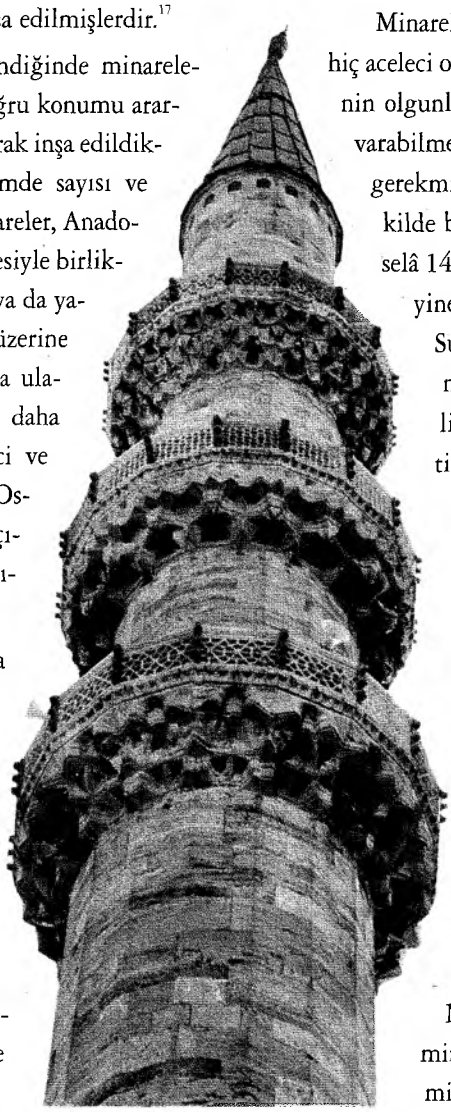
Osmanlı minarelerinde aşağıdan yukarıya doğru, kaideden sonra gelen, gövde ile kaide arasında bulunan geçiş elemanı, pabuç kısmı olarak adlandırılmaktadır. 15. yüzyılda minare gövdelerinin kalın olması sebebiyle pabuç kısmı kısa tutulmuştur ve gövdeye geçiş baklava motiflerinden oluşan bu kısımla sağlanmıştır. Ancak 16. yüzyıldan itibaren artık minare gövdelerinde incelme olduğundan, bu kısa baklavalı pabuç kısmıyla gövdeye geçiş teknik imkanları zorladığından terkedilmiş, bunun yerine piramidal Türk üçgenleriyle yükselen pabuç kısımları yapma yoluna gidilmiştir.[16]

Pabuç üzerinde yükselen gövde kısmı minarelerde en önemli kısımdır. Form açısından incelendiğinde genellikle Anadolu'da iki ayrı kültürden etkilenmiş başlıca iki minare biçiminin hakim olduğu görülmektedir. Güneydoğu Anadolu'da Suriye (Arap) geleneğine bağlı dört köşe gövdeli minareler yapılmıştır. Daha sonra da Asya (Türk) mimarî geleneğine bağlı minareler inşa edilmeye başlanmıştır. Güneydoğu Anadolu'daki dört köşe plânlı gövdelere sahip olan minarelerin Anadolu'da 16. yüzyıla

kadar inşa edildikleri anlaşılmaktadır. Selçuklu döneminde olduğu gibi Osmanlı döneminde de örneklerine rastlayabileceğimiz bu tip minarelerden biri de Diyarbakır'daki Şeyh Matar Camii minaresidir. Türklerle Anadolu'ya giren ve Asya (Türk) geleneğine bağlanan ikinci tip minareler ise yuvarlak gövdeli minarelerdir ki, bunlar da hem Selçuklu hem de Osmanlı döneminde çok sayıda inşa edilmişlerdir. İznik Yeşil Camii minaresi bunun en güzel örneklerinden biridir. Ayrıca Anadolu'da özellikle mescitlerde rastlanan basit bir minare şekli daha vardır. Bunlar ya yapıya, ya da avlu duvarının bir cephesine bitişik bir taş merdiven ve bunun yukarı ucunda bir şerefeden oluşmaktadırlar. Bu tip minareler daha çok Kayseri-Nevşehir bölgesinde gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı döneminde yaygın bir şekilde inşa edilmişlerdir.[17]

Konum bakımından incelendiğinde minarelerin uzun yıllar boyunca âdeta doğru konumu ararcasına çok değişik yerlere ayrı olarak inşa edildiklerini görmekteyiz. Erken dönemde sayısı ve konumu belirlenmemiş olan minareler, Anadolu'da ya yapıdan biraz uzağa kaidesiyle birlikte, ya hemen yapının bitişiğine, ya da yapının duvarına bitişik olarak üzerine yerleştirilmişlerdir. İdeal konuma ulaşamayan bu arayışlar sırasında daha ilerki yıllarda yapılan ilgi çekici ve renkli yapılar yanında Erken Osmanlı döneminde, minareler açısından eski örneklerin tekrarlandığı görülmüştür.

11. ve 13. yüzyıllar arasında caminin abidevî görünümü açısından ek bir unsur olarak önemli rol oynayan minareler, ihtişamlı portaller gibi başlı başına bir sembol durumundaydılar. Aynı zamanda yüksekliği ve görünümüyle, caminin yükselen silüetine karşı muazzam bir kontrast teşkil etmekteydiler. Cami ve minarelerde bundan sonraki gelişmelerde minare, yavaş yavaş abidevî önemini kaybetmiş, bağımsız bir anıt olarak değil, caminin tamamlayıcı bir elemanı olarak önem kazanmıştır.


Süleymaniye Camii, Minare, İstanbul.

Erken Osmanlı döneminden itibaren minarelerin birbirine yakın vaziyette camilerin sağ ve sol köşelerine yerleştirildiği, böylece Klâsik dönemin formunu hazırladıkları görülmektedir.[18] Osmanlılar inşa ettikleri camilerde minarenin konumu bakımından çok araştırma yapmışlardır. Meselâ ilk eserlerden biri olan Bursa Orhan Camii'nde minareyi kuzey duvarının sol köşesine, Bursa Hüdavendigâr Camii'nde üst revakın ucuna, Bursa Yıldırım ve Yeşil camilerinde ise yaklaşık 25 m. ara ile kuzey cephesinin iki köşesine yerleştirmişlerdir. Osmanlıların Selçuklu medreselerindeki çift minarelerden ise hiç etkilenmedikleri görülmektedir.

Minarelerin konumunun kesinliği konusunda hiç aceleci olmayan Osmanlıların, mimarî görüşlerinin olgunlaşmasından sonra bu konuda bir karara varabilmeleri için aradan bir süre zaman geçmesi gerekmiştir. Minarelerin artık değişmeyecek şekilde buldukları oran, biçim ve yerlerini, meselâ 1425-26 tarihli Edirne Muradiye Camii ve yine aynı yıllarda yapılan Dimetoka Çelebi Sultan Mehmet Camii'nde elde etmelerine rağmen, minarelerin konumu ile ilgili son uygulama ve karar bir yüzyıl geçtikten sonra kesinleşebilmiştir.

14. yüzyılda genellikle caminin kuzey duvarının bir köşesine veya iki başına oturtulan minarenin böylece kaide ve pabuç kısmı ortadan kalkmış, bu tarzda minare yapımı yaklaşık 80 yıl kadar sürmüştür. Bu zaman süresince yapılan yapılardan Bursa Ulu Camii, Kütahya Yıldırım Camii ve Edirne Eski Camii örnek olarak verilebilir. Bursa Ulu Camii'nin sonradan yapılan giriş cephesinin solundaki minaresi, camiye bitişmemekte, aynı durum Edirne Eski Camii'nin Sultan II. Murat tarafından yaptırılan iki şerefeli minaresinde de görülmektedir. Eski Camii'nin ilk yapılan tek şerefeli minaresi ise Sultan I. Murat tarafından yaptırılan Fili-

be Hüdavendigâr Camii minaresi gibi cami duvarı üzerinde yükselmektedir. Kütahya Yıldırım Camii'nde ise minare 16. yüzyılda ön tarafa eklenmiştir. Sözü edilen bu yapılardan yaklaşık bir yüz yıl sonra minare Edirne Üç Şerefeli Camii'nde birden önemli bir aşama kaydetmiş, böylece alışılagelmişin dışında bir ölçü ve şekil karşımıza çıkmıştır. Öyle ki bu cami, kendisinden sonra gelen camilere plân bakımından olduğu kadar, mevcut dört minaresi de gerek sayı, gerekse konum bakımından örnek olmuştur. Artık Üç Şerefeli Camii'den sonra Klâsik öncesi Osmanlı dönemi mimarîsinde minare için yer arama meselesi kalmamıştır.[19] Daha önce ilk defa Edirne Üç Şerefeli Camii'nde sayıları artış gösteren minareler, Klâsik dönemde de birden fazla uygulanarak dikkati çekmişlerdir. Kural olarak sultan camilerinde cami kütlesi ile avlunun birleştiği köşelerde minareler bu dönemde iki adet olarak yapılmıştır. Vezir veya paşa camilerinde ise minare genellikle kuzeyde giriş cephesinin sağına yerleştirilmiştir. Bununla birlikte bazı selâtin camilerde ikiden fazla minarenin yer aldığı görülmektedir (İstanbul, Süleymaniye, Sultanahmet camileri ile Edirne Selimiye Camii'nde olduğu gibi).[20]

Selimiye Camii, Edirne.

Malzeme açısından incelendiğinde ise minare gövdelerinin Osmanlı mimarîsinde (bazı mescitlerin ahşap minareleri hariç) tuğla ve daha çok da taş olarak yapıldığı görülmektedir. Özellikle minare gövdelerindeki bezemelerde sırlı tuğla, renkli taş mozaik ile kabartma taş ve çini kullanıldığı dikkati çekmektedir.

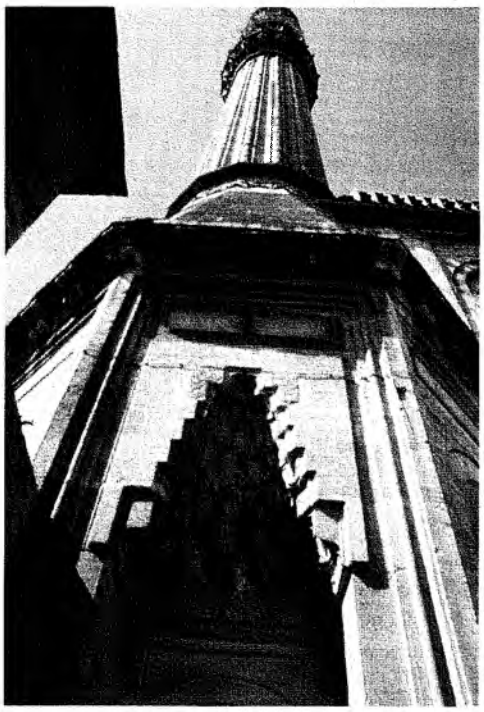
Erken Osmanlı dönemi mimarîsinde tuğla olarak yapılan minareleri dekorasyon açısından sırlı tuğla, çini kaplama (İznik Yeşil Camii, Filibe Hüdavendigâr Camii ve Tire Yeşil İmaret Camii) ve düz sıvalı minareler olarak üç gruba ayırmak mümkündür. Bundan başka çokgen olup da yüzleri kesme taştan yapılanlar, gövdesi yivli ve burmalı olanlar, gövdesinde kabartma tezyinatlılar (İstanbul Şehzade Camii), gövdesi renkli taş süslemeli kesme taştan yapılan minareler (Edirne Üç Şerefeli, Edirne Selimiye ve İstanbul Şehzade Camii) de vardır. Ayrıca gövdesi ve petek kısımları burmalı tuğla minareler ile (İstanbul Burmalı Mescit), taş minareler de yapılmıştır (Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii). Bursa'da Tuz Pazarı Camii ve Ahmet Daî Mescidi'nde olduğu gibi minare gövdeleri düşey yivli ya da Filibe Şehabettin Paşa Camii minare gövdesindeki gibi zikzak yivli olarak yapılanlar da bulunmaktadır.[21]

Osmanlı mimarîsinde minaresinin dışı renkli en zengin örneklerden biri 1378-1391 tarihleri arasında yapılan ve adını minare gövdesindeki çoğu yeşil renkli çinilerinden alan İznik Yeşil Camii'dir.[22] Firuze, kobalt mavisi, yeşil, mor, sarı gibi çeşitli renk tonlarından oluşan minare gövdesindeki çinilerin sadece alt bölümleri orijinal olup, diğerleri tamirlerden sonra yapılmıştır. Minaresinin gövde dekorasyonu açısından ilgi çekici bir örnek de 1428 tarihli Ankara Karacabey Camii'dir. Kaidesinin alt yarısı taş, üst yarısı tuğladan yapılan minarenin gövdesi, kısa bir pabuç kısmı üzerinden yükselmektedir. Gövdenin alt kısmı burmalı olup, yukarıya doğru ongen biçimindedir. Şerefesi tamir görmüş olan bu minare, Erken Devir Osmanlı mimarîsinin Selçuklu geleneğine bağlanan en gösterişli ve orijinal eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.[23]

Malzeme ve teknik açıdan incelendiğinde Erken Osmanlı döneminde minarelerin gövde kalınlığı daha sonraki dönemde uygulanmamıştır. Gittikçe incelen gövdeler artık bir müezzinin ancak geçebileceği çapta yapılmıştır. Erken dönemde tuğla olarak yapılan minareler ise zamanla yerini taşa bırakmıştır. Bu yapılarda mimarların taş malzemeyi tercih etmeleriyle özellikle minare duvarlarının örgüsünde her taş blok bir diğerine demir kenetlerle bağlanmış, blok içine açılan oyuklara eritilmiş kurşun dökülerek kenetler sağlamlaştırılmıştır. Dışarıdan bakıldığında farkedilmeyen bu bağlama yöntemine ek olarak kullanılan Horasan harcı sayesinde depremlere dayanıklı bir doku elde edilmiştir. İznik'ten son-

ra gerek Bursa, gerek Edirne'de yapılan camilerin minarelerinin de tezyin edildiği görülmektedir. Nitekim Bursa ve Edirne minareleri zelzele sebebiyle çoğu orijinalliğini koruyarak günümüze kadar gelememişlerse de, örneğin Bursa Ulu Camii'nin çifte minaresinin bugün mevcut olmayan orijinal gövdesinin yivli ve İznik Yeşil Camii'deki gibi çinilerle süslü olduğu bilinmektedir.[24]

Zamanla teknik ve estetik yönden önemli aşamalar kaydeden Osmanlı minareleri en orantılı ve düzgün şekle erken Osmanlı dönemini takip eden Klâsik dönemde kavuşmuştur. Klâsik dönem, Osmanlı mimarîsinin doruk noktasına ulaştığı dönemdir. Bu dönemde başta camiler olmak üzere medreseler, darüşşifalar, kervansaraylar, köprüler, kemerler, kaleler gibi dinî ve sivil mimarîmizin en başarılı örneklerinin yapımı hızla gerçekleştirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun o dönemdeki ekonomik ve politik gücünün yapı ve sanata yansıması olarak yorumlanabilecek bu dönemin mimarî alanda uygulayıcısı ise Sinan olmuştur. Her türlü gereksiz mimarî elemandan arınmış, saf ve berrak bir mimarî tarzı yansıtan Sinan yapıları, aynı zamanda estetik ve strüktürel yönden de yüksek bir mimarî sergilemektedirler.[25]


Selimiye Camii, Minare girişi, Edirne.

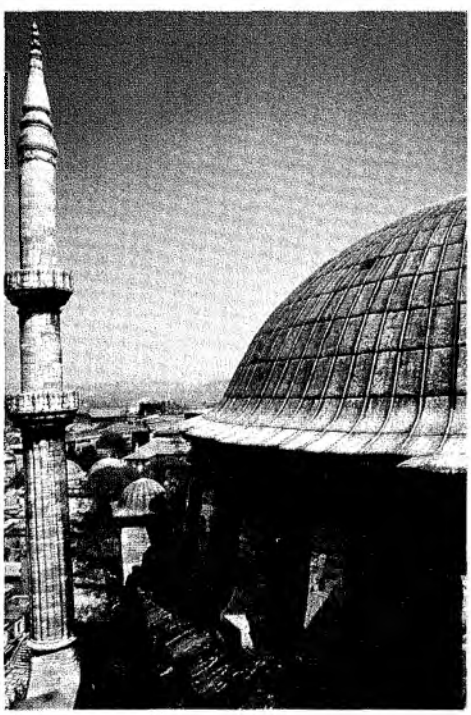
Bu dönem mimarisinde görülen ahenk, uyum ve sadelik gibi özellikler minarelere de yansımıştır. Ancak bu dönemin başlangıç yıllarında dekorasyon açısından gövdeleri renkli tezyinatlı minareler de yapılmıştır. İlk örnek olarak İstanbul Bayezit Camii (1502) verilebilir. Bayezit Camii minareleri özellikle kaide kısımlarının süslemeleri bakımından eşsiz ve önemlidirler. Caminin minarelerinin iki kademe hâlindeki temel kısmı üzerine yerleştirilen kare plânlı kaideleri, başlı başına bir mimarî eser niteliğindedirler. Bu kaidelerin köşelerinde başlık ve kaideleri mukarnaslı sütunlarla, minareye dıştan irtibat sağlayan kapılar yer almaktadır. Renkli mermerlerle çevrelenmiş bu kapılar, abidevî görünümdedirler. Kaide cephelerinin aşağılarında yer alan çerçevelerin içinde sivri kemerli nişler yapılmıştır. Yukarı kısımlarında ise içiçe yerleştirilen iki çerçeve ortasında kırmızı, beyaz, yeşil kakma kare panolar yer almakta olup, kufî kitabeler mevcuttur. Kaide ile pabuçların birleştiği yerde tepe tomurcukları motifi bulunmaktadır. Prizmatik üçgenlerden oluşan kısa pabuç kısmı üzerinden gövde yükselmektedir. Sağdaki minarenin gövdesinde kırmızı porfir taşından kakma tekniğinde yapılmış düzgün aralıklarla sekiz şerit dolanmaktadır. Şeritlerin aralarında geometrik motifler mevcuttur.[26] Bu minare, gövdesindeki tezyinat bakımından İstanbul'daki tek örnek olup, aynı zamanda Selçuklu ve Erken Osmanlı dönemi minarelerinin son temsilcisi olması sebebiyle de ayrı bir önem taşımaktadır. Şerefe çıkmaları dört sıra hâlinde sarkıtmalı mukarnaslardan oluşan minarenin ajurlu mermer şebeke korkulukları ise klâsik üslûpta yapılmıştır. Petek kısmının üstünde küçük nişler içine kakma tekniğinde renkli kırmızı taşlar yerleştirilmiştir.[27] Caminin soldaki minaresi 1683 yılındaki yangında harap olduğundan, gövdesindeki tezyinatını kaybetmiştir.[28]

Minaresinin tezyinatı bakımından ilgi çekici örneklerden biri de yine Klâsik dönemde 16. yüzyıl başında yapılmış olan İstanbul Fatih'teki Hacı Hasanzade Mescidi'dir. Bu yapı minaresinin beyaz taş ve kırmızı tuğla karışımı çift renkli tezyinatı sebebiyle Birgi Ulu Camii minaresi ve Bergama'daki cami minareleriyle benzerlik göstermektedir. Klâsik Osmanlı döneminde bu geleneğe bağlı tezyinata sahip büyük minarelere rastlanmamaktadır. Bu dönemde minarelerde sadelik ve nispet ahengi esas tutulduğundan, çeşitli renk ve gölge oyunlarına gerek duyulmamıştır. Mescit minarelerinin, Klâsik dönemde yapılan sultan ve vezir camilerinin minareleri gibi yapılması eğilimi ortaya çıkmış, öyle ki

bazı mescit minareleri selâtin ve vezir camilerininkilerden ayırt edilemez duruma gelmiştir. Örneğin İstanbul'da Hacı Evhad Mescidi minaresinde kaide köşeleri küçük sütunlarla, gövde yüzeyi ise dikey kabartma çubuklarla süslenmiştir. Çubukların arasında gövdenin alt kısmında çiçekli kabartmalar mevcuttur. Bu mescidin zengin mukarnaslı şerefesi ve şebeke korkulukları, dönemin büyük camilerindeki minarelerin bütün özelliklerini taşımaktadır. Bir başka örnek ise yine İstanbul'daki Ramazan Efendi Mescidi'nin minaresidir ki, burada da dikey yivli ve kabartmalı çubuklar yer almaktadır.

İstanbul Fatih Yenibahçe'de, Mimar Sinan'ın kendi adını taşıyan mescidin sekizgen gövdeli minaresinde de pencere kenarlarında tezyinat olarak ince bir yaprak frizinin dolandığı görülmektedir.[29]

Klâsik Osmanlı döneminde minarelerin dış yüzeylerinin süslemeleri açısından en çarpıcı örneklerden biri de İstanbul'da Şehzade Camii'dir (1548). Sinan'ın 16. yüzyıl ortalarına doğru ulaşacağı klâsik sadeliği, Şehzade Camii minarelerinde süslemeye fazlaca önem verdiğinden, daha ortaya koyamamış olduğu görülmektedir.[30] Bütün klâsik minareler gibi çok cepheli olan Şehzade Camii minarelerinin gövdeleri nervürler ve oymalı süslemelerle bezenmiştir. Minare gövdelerini süsleyen bu kabartma motifler başka yapıların hiçbirinde tekrarlanmamıştır.[31] Taşların yontulmasıyla elde edilen düşey yivli geometrik düğüm ve hilâl formlarıyla süslü bu minareler çağdaşları arasında en zengin tezyinatlı olanlarıdır. Şerefelerinin ilkinin altındaki çıkmalar kısa ve geniştir. Buna karşın üstteki şerefelerin çıkma dizileri daha yüksektir. Bundan sonra yapılan minarelerde bu husus daima uygulanmıştır. Dikey çubuklar iki şerefe ve petek arasında devam etmektedir. Alt şebeke korkuluklarındaki renkli kakmalar ve şebekeler bakımından minareler, dekoratif bir manzara arzetmektedirler.[32] Gövde yüzeyi dikey kabartma ince çubuklarla süslü minarelere Mimar Sinan'ın eserlerinden İstanbul'da Şehzade Camisinden başka Kadırga Sokullu Mehmet Paşa, Rüstem Paşa ve Bali Paşa gibi vezir camilerinde de rastlanmaktadır. Osmanlı döneminde selâtin camilerden daha küçük boyutlu olarak yapılan vezir camilerinde minareler genellikle taştan yapılmıştır. Bu camilerde minare gövdelerinde ince çubuklardan başka bir tezyinat bulunmamaktadır. Ancak Rumeli'nin bazı bölgelerinde (Selânik ve Filibe gibi), gövdesi kırmızı renkte ve baklava biçiminde tezyinata sahip minarelere de rastlanmıştır.


Nuruosmaniye Camii, Minare, İstanbul.

Daha çok alt kısımları orijinalliğini koruyarak günümüze gelen vezir camilerinin minare kaidelerinde, bazen çerçevelerin yer aldığı dikkati çekmektedir. Buna örnek olarak İstanbul'da Koca Mustafa Paşa Camii (1491) ve Çemberlitaş Atik Ali Paşa Camii'nin (1497) minareleri verilebilir.[33] Klâsik dönem minarelerinin hemen hepsinde silindirik gövde kısmının dış yüzleri köşeli görünümdedir. Gövde genellikle yukarıya doğru aynı çapta yükselmekte, ancak bazı minarelerin bu yükseliş sırasında inceldiği de görülebilmektedir.

Klâsik üslubun form ve dekorasyon açısından getirdiği bütün yenilikleri Edirne Selimiye ve İstanbul Süleymaniye camilerinde görmek mümkündür. Süleymaniye'de (1557) avlunun dört köşesinde yükselen minareler, camiyle külliye yapılarının oluşturduğu manzumenin bütünü içinde klâsik üslûbun güzelliğini vurgulamaktadırlar. Edirne Selimiye Camii'nde (1574-75) ise dört minarenin sade tezyinatı ve çizgi güzelliğini ön plânda tuttuğu görülmektedir. Dikey çubuklarla yivli olan minare gövdeleri, altları mukarnaslı şerefeler ve çokgenlerle süslü şerefe korkuluk levhaları, bu dönemin minarelerinin üslûp özelliklerini yansıtmaktadırlar.

Klâsik Osmanlı minarelerinde dikkati çeken bir özellik de, minarenin gövdesinde yer alan kaval silmeler-

dir. Bilezik şeklindeki bu yatay kaval silmeler bazı yapılarda sadece pabuç ile gövdeyi ayıran bir mimarî eleman durumundadırlar. İstanbul'da Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, İvaz Efendi Camii, Mesih Mehmet Paşa Camii'nde olduğu gibi bazı camilerin minarelerinde ise tek şerefelilerde hem pabuçla gövde arasında, hem de şerefe altında yer almaktadırlar. Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii buna örnek olarak verilebilir. Birden fazla şerefesi olan minarelerde ise kaval silmenin şerefelerin her birinin altına yerleştirildiği görülmektedir. Edirne Selimiye Camii minarelerinde bunu görmek mümkündür.

İstanbul Süleymaniye Camii ile Yeni Camii'de ise bu kaval silmeler sadece pabuç ile gövde arasında bulunmaktadırlar.

Osmanlı mimarîsinde Klâsik üslûbun son temsilcilerinden olan Sultanahmet Camii (1617) minareleri, gövde dekorasyonu bakımından Sinan'ın son eserlerinde görülen sadeliği devam ettirmemekle birlikte, minare kaidelerinin bu sadeliği yansıttığı dikkati çekmektedir. Caminin altı minaresinden ana kütle köşelerindeki üçer şerefelilerde kaide kısımlarında tezyinat bulunmamaktadır. Sadece iki şerefeli olanlarda kaide köşelerinde tezyinat olarak köşe sütunları vardır. Pabuç kısımlarından gövdeye piramidal üçgenlerle geçiş sağlanmaktadır. Bu camide minare gövdeleri dikey çubuklardan oluşmaktadır. Ancak değişik olan husus şudur: Şehzade Camii hariç diğer camilerde Sinan bu çubukların aralarını boş bırakmış, bazen de alt ve üst kısımlarına rozetler yerleştirmiştir. Ancak Sultanahmet Camii'nin mimarı Mehmet Ağa'nın yaptırdığı bu minarelerde çubukların arasının kabartma stilize motiflerle doldurulduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca Sinan'ın yaptırdığı minarelerde çubukların alt ve üst kısımlarının "kaş"larla bağlanması, Sultanahmet Camisi minarelerinde uygulanmamıştır.[34] Bu camide görüldüğü gibi değişen üslûba uygun olarak minareler de sonraki dönemlerde dekorasyon açısından üslûp bütünlüğüne ulaşacaklardır.

Nusretiye Camii, İstanbul.

1663'te yapımı tamamlanan İstanbul Yeni Camii'nin üçer şerefeli iki minaresi, uyumlu hatları, mukarnaslı şerefeleriyle zarif bir görünüm yansıtmaktadırlar. 1710 tarihli Üsküdar Yeni Valide Camii ise minareleri bakımından klâsik geleneklere bağlı son örneklerdendir.

Klâsik Osmanlı döneminde minare gövdelerinin form ve dekorasyonu bu şekilde bir gelişim gösterirken, bu gelişimden payını alan bir diğer kısım da şerefedir. Minarelerde gövdeden sonra gelen ve en süslü olan yer, burasıdır. İslâm ülkeleri minareleri içinde Osmanlı minareleri, üzeri örtülü olmayan şerefeleriyle form bakımından farklılık göstermektedirler. Ancak burada belirtilmesi gereken husus, 19. yüzyılda cami minaresinde Arap tarzı özentisiyle sayıları az da olsa bazı minarelerin üzerlerinin örtülmüş olduğudur. Konya Abdülaziz Camii minarelerinde bu uygulamayı görmek mümkündür.[35]

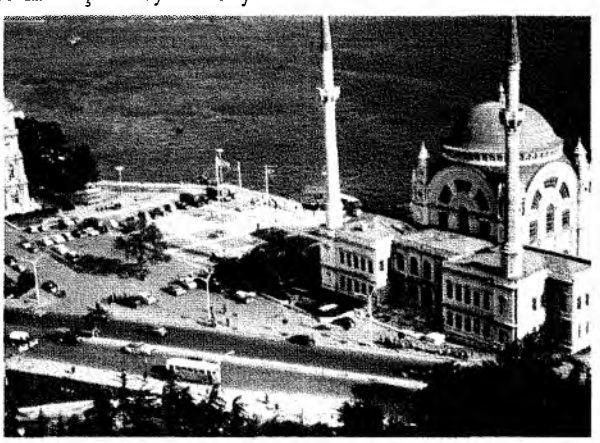
İstanbul'da şerefe çıkıntısı yapılmayıp sadece gövdeden ibaret minareler de inşa edilmiştir. Özellikle mescit mimarisinde yapılan bu uygulamanın örnekleri olarak Mimar Sinan Mescidi ve Silâhî (Bey) Mescidi'ni verebiliriz. Bunlardan başka İstanbul'da cumba şeklinde (Timurtaş Mescidi) ve minber şeklinde (Büyükçekmece Sokullu Mehmet Paşa Mescidi) minareler de yapılmıştır.

Osmanlı minarelerinde şerefe sayıları ilk defa Edirne Üç Şerefeli Camii minarelerinde artış göstermiş, daha sonra bir süre tek şerefe uygulaması devam ettiyse de Klâsik Osmanlı dönemi minarelerinde birden fazla şerefe uygulamasına tekrar geçilmiştir. Minare sayıları birden fazla olan camilerde dikkati çeken bir özellik de, minarelerin ana kütleye yaklaştıkça şerefe sayılarının artış göstermesidir. Örneğin Süleymaniye Camii'nin dört minaresinden ana kütleye yakın olan ikisi üçer, diğer ikisi ise ikişer şerefeli olarak yapılmıştır.[36]

Minarelerde diğer önemli elemanlar da şerefe korkuluklarıdır. Bunlar ezan okumaya yarayan balkonun et-

rafını çevirmekte olan çokgen geçmeli geometrik motifli şebekelerdir. Minarelerin inşa edildikleri devir özelliklerini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadırlar.[37]

Büyük selâtin camilerde dinî takvime uyularak Ramazan, bayram ve kandillerde bu şerefe korkuluklarına mahyalar asılmakta, böylece minarelerin ışıklandırılması sağlanmaktadır. Gelenek hâlinde günümüze kadar devam ettirilen bu uygulamanın ilk defa 1723 (H. 1136) yılında İstanbul'da Sultanahmet Camii'nde denendiği ve ilk mahyanın burada asıldığı belirtilmektedir.[38] Klâsik Osmanlı dönemi minarelerinde genellikle şerefe tabanlarının mukarnaslı konsollarla taşındığı, şerefe korkulukları ile şerefenin tezyinat bakımından zenginleştiği görülmektedir. Minarenin kurşunla kaplı sivri külâhı ile petek kısmının birleştiği yerde bir sıra mavi çini koyulması yine bu dönemde gerçekleştirilen uygulamalardır. Klâsik sonrası dönemde bu çinilerin yerine kabartma olarak bir çelenk (girland) dizisinin işlendiği görülecektir.[39]


Dolmabahçe Camii, İstanbul.

Osmanlı minarelerinde şerefe üzerinde asıl gövdeden biraz incelerek yükselen ve gövdenin devamı olan kısma petek denilmektedir. Bu kısmın şerefeye kıble tarafından açılan bir kapısı bulunmaktadır. Klâsik Osmanlı döneminde peteğin üzeri kurşunla kaplı konik bir külâhla örtülmüş, külâhın ucuna bir de çok süslü alem yerleştirilmiştir.[40] Minare külâhlarından başka yapıların kubbe ve çatıları üzerinde de yer alan bu alemler, Anadolu Selçuklu döneminde beyaz mermer [Tokat Ebubekir Kümbeti (1251) alemi], Beylikler döneminde hem beyaz mermer, hem de tunç ve bakırdan yapılmıştır [Konya Hoca Fakih Kümbeti (1456) alemi]. Osmanlı döneminde ise alemlerin beyaz mermerden yapılmaya devam edildiği (İznik Yeşil Camii, Milas Firuz Bey Camii alemleri), ancak asıl Osmanlı alemlerinin bakır, tunç ve pirinçten yapıldığı görülmektedir. Kaide, gövde, tepelik olmak üzere üç kısımdan oluşan alemlerin klâsik dönemde yapılanları genellikle büyük ve yüksek dilimli bir alt kısım ile bir küp, iri bir armut ve yukarı açılan hilâl şeklinde tepelikten meydana gelmektedir. (İstanbul'da Tophane Kılıç Ali Paşa, Eyüp Zal Mahmut Paşa ve Eminönü Rüstem Paşa Camii alemleri).[41]

Form ve dekorasyon açısından klâsik Osmanlı dönemi minarelerinden bahsederken İstanbul'daki Ayasofya'ya da kısaca değinmek yerinde olacaktır. Çünkü Ayasofya'nın minareleri, farklı dönemlerin üslûp özelliklerini topluca tek bir yapıda göstermeleri bakımından önemlidirler. Ayasofya'nın güneybatı köşesindeki tuğla minarenin Fatih döneminde yapıldığı söylenmekle birlikte, Sultan II. Bayezit dönemi eseri olduğu ihtimalinin daha kuvvetli olduğu belirtilmektedir. Bayezit döneminde yapıldığı ileri sürülen güneydoğudaki yivli minare ise Edirne Selimiye Camii minarelerine benzemekte ve Mimar Sinan eseri olarak kabul edilmektedir. Kuzeybatı ve kuzeydoğudaki iki minare -ki bunlar birbirine çok benzemektedir- Sultan III. Murad tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır. Dolayısıyla Aya Sofya minareleri gerek klâsik dönem öncesi gerekse klâsik dönem minarelerinin üslûp özelliklerini yansıtmaktadırlar. Ayasofya'nın tuğla minaresinin kare plânlı kısa kaidesinin üzerinde yayvan baklavalı (15. yüzyıl özelliği) bir pabuç kısmı yer almaktadır. Bu kısmın üzerinden yükselen gövdenin alt kısmında iki bilezik şeklinde kaval silme bulunmakta, böyle kakma tekniğinde yapılmış süslü minarelere ise genellikle 16. yüzyılda rastlanmaktadır. Dolayısıyla tuğla gövdenin büyük bir bölümü ile şerefe çıkıntısının başka bir devirde inşa edildiği tahmin edilmektedir. Fossati'nin yaptığı bir gravürde mukarnaslı olarak görülen şerefelerin üzerinde bulunan petek kısmının ise 1894 zelzelesinde zarar gördüğü sanılmakta, üzerindeki girland motifi bu kısmın daha geç devirlerde yapıldığını göstermektedir. Minare, özellikle alt kısım, 15. yüzyıl sonu, yani Sultan II. Bayezit dönemine tarihlendirilmektedir. Güneydoğudaki yivli minare hatlarındaki incelikle dikkati çekmektedir. Ka-

re plânlı kaide üzerinde uzunca yükselen pabuç kısmı oldukça sadedir. Yuvarlak gövdesiyle minarenin yukarıya doğru inceldiği görülmektedir. Dikey çubuklu minare gövdesinde çubukların arası içe doğru çukurdur. Şerefe altı mukarnaslı, korkulukları şebekelidir. Peteğin üst kısmında girlandlar mevcuttur. Bu minarenin Mimar Sinan'ın eseri olarak 16. yüzyılın ikinci yarısı ortalarında inşa edildiği sanılmaktadır. Diğer iki benzer minare ise sade bir kaide üzerinde çok uzun bir pabuç kısmından oluşmaktadır. Dikey çubuklu minare gövdeleri Sinan üslûbunu yansıtmaktadırlar. Kalın olan bu minareler geç devirde tamir gördüklerinden şerefeleri mukarnassız olup, petek kısımlarının ise geçirdiği onarımı yansıttıkları dikkati çekmektedir.[42]

Her şeyin inceden inceye nispetlere bağlandığı, çeşitli elemanların en hassas ölçüler içinde kullanıldığı Osmanlı Türk sanatının Klâsik döneminden sonra, batıdan gelen tesirlerle mimarî üslûp ve karakterinin yavaş yavaş değişmeye ve yeni biçimler almaya başladığı bir geçiş dönemine girilmiştir.[43] Lale Devri olarak adlandırılan bu geçiş döneminde batı tesirleri kendisini Türk sanatının o zamana kadar hiç bilmediği bazı süsleme elemanlarının kullanılmaya başlamasıyla belli eder. Ancak bu dönemde Klâsik üslûbun geçmişi henüz çok yakın olduğundan, onun prensipleri de kuvvetlerini hâlen hissettirmektedirler. Bu yüzden geçiş devrinin ilk eserlerinde bir batılılaşma söz konusu değildir. Ancak 1730-1740'lardan sonra Klâsik geleneğin günden güne gerilediği ve Avrupa sanatının çeşitli mimarî elemanlarının Türk sanatına hızla yayılmaya başladığı görülmektedir. Dolayısıyla 18. yüzyılın ikinci yarısı Türk sanatına giren Barok zevkinin, yani Türk Baroğunun mimarîmizde hakimiyetinin olduğu dönemdir.[44]

Aziziye Camii, Konya.

Bu sanat üslûbu özellikle mimarlık ve süsleme alanlarında görülmüştür. Bu üslûbun etkisiyle yapılan camilere dikine bir görüntü verilmeye çalışılmış, yüksek bir tambur üzerine oturtulan kubbeler klâsik üslûptakilere nazaran daha uzun yapılan minareler[45] buna uyan değişik külâh ve alemler bu dönem camilerinin özelliği olmuştur. Minare mimarîsi de bu dönemde gerek tezyinat, gerek gövde plânı bakımından değişikliğe uğramıştır. İstanbul'da 1748-1750 tarihleri arasında yapılan Nuruosmaniye Camii ilk defa Barok formların ve motiflerin uygulandığı bir dinî mimarî yapısıdır. Minaresi de bu üslûbu yansıtan ilk örnek olması bakımından önemlidir.

18. yüzyıl Osmanlı sanatında ağırlığını daha çok dekorasyon alanında ortaya koyan Barok üslûp ve daha sonra Rokoko üslûbu ile mimarîmize akant yaprakları, istiridye kabuğu, dalga, köpük motifleri, "C" ve "S" kıvrımlar girmiş, böylece saray, köşk, cami, sebil, çeşme ve mezar taşları bu dekorasyonun âdeta istilâsına uğramış, dolayısıyla minareler de bundan payını almıştır. Bu dönemde İstanbul'da Laleli Camii (1763) gibi bazı Klâsik devir özelliklerini de taşıyan, ancak Barok üslûbun uygulandığı yapılar da yapılmıştır. Bursa Emir Sultan Camii (1804'te Sultan III. Selim'in tamirinden sonra Barok üslûbun hakim olduğu bir yapıdır), Aydın'da Cihanoğlu Camii (1756), İzmir'de Kemeraltı Camii ve Safranbolu'da İzzet Mehmet Paşa Camii (1796) hep Barok üslûpta yapılan yapılardır. Minareleri de bu üslûbun özelliklerini taşımaktadır. Mimarîmizde Türk Baroğu döneminde camilerde son cemaat yeri yerine hünkar kasrı yapılması uygulamasıyla minarelerin konumlarında değişiklik olmuş ve bu kasırların yanına alınmışlardır. Asıl değişiklik ise pabuç kısımlarının soğan şeklinde bir görünüme kavuşturulmasıdır. İstanbul'da Beylerbeyi Camii minareleri buna örnek olarak verilebilir. Nusretiye Camii'nde daha da ileri gidilerek soğan şeklindeki pabuç kısımlarının yüzlerine bitkisel motifler işlenmiştir. Barok üslûpta yapılan minarelerde incelen gövdeler üzerindeki şerefelerin altlarının boğumlu ve bilezikli olduğu dikkati çekmektedir.

Barok ve Rokoko üslûbunun devamı olan Fransız Ampir üslûbu, Türk sanatında 19. yüzyılda yayılma ortamı bulmuştur. Ampirin başlangıcında Barok ve Ampir üslûbun özelliklerini taşıyan yapılar yapılmış, daha

sonra bunların yerini Ampir üslûbunda yapılan yapılar almıştır.

Bu yapılarda tezyinat olarak çiçek ve meyve motifleri çok kullanılmış ve Türk motifleri yok denecek kadar azalmıştır. İstanbul'da 1822 yılında yapımı tamamlanan Nusretiye Camii Barok üslûptan Ampire geçişin ifadesini veren bir eserdir.[46] Caminin istiridye kabuğu gibi dalgalı bir şekilde yapılmış şerefeleri ile kıvrımlı hatlarla süslenmiş minaresi oldukça ilgi çekici bir görünüme sahiptir. Mimarîmize Ampir üslûbun girmesiyle minarelerde kaide kısmı, son cemaat yeri yerine, camilerde yapılan hünkâr kasrının köşelerine yerleştirilerek, tamamen görünmez bir hâl almıştır. Minare gövdeleri bütün teknik olanaklar zorlanarak daha da inceltilmiştir. Bunun neticesi olarak bu dönem minarelerinde pabuç kısmı tamamen ortadan kalkmış, onun yerine gövdeye geçiş bir takım silmeler ve sütun kaidesini andıran mimarî elemanlarla sağlanmıştır. Minare gövdelerindeki şerefelerin altları korint sütun başlıkları şeklinde yapılmıştır. Bazı minarelerde petekle külâhın birleştiği yerde Klâsik dönemdeki bir sıra mavi çini koyulması uygulamasının yerini bu dönemde girland motifi almıştır. Minare üzeri ise uzun sivri külâhlardan başka ortasında dilimli boğumu olan külâhlarla da örtülmüştür (İstanbul'da Kâğıthane Camii minaresi).[47]

İstanbul'da Dolmabahçe Camii, Ortaköy Camii ve Bezm-i Âlem Valide Sultan Camii minareleri Ampir üslûbun özelliklerini yansıtmaktadırlar. Ortaköy Camii minareleri, şerefe altlarındaki akant yapraklarının yaldızla boyalı olması bakımından İstanbul'da benzeri olmayan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu dönemden sonra mimarîmizde karma üslûpların hakim olduğu bir döneme girilmiştir. Örneğin Gotik üslûp tesiri görülmüştür. Bu üslûpta yapılan minarelerin en önemli özelliği gövdelerinin inceliği, ağır ve yoğun tezyinatlı oluşlarıdır. İstanbul'da Aksaray Valide Camii (1871) ile Yıldız Hamidiye Camii karma üslûpta yapılan yapılara örnek olarak verilebilir.

19. yüzyıl içlerinde mimarîmizde yaygın olan bir diğer sanat üslûbu da Neoklâsik üslûptur. Bu üslûpta yapılan camilerin incelen minarelerinde korint üslûbunda sütun başlığı görünümünde şerefeler dikkati çekmektedir.

Türk sanatında 19. yüzyılın sonuna doğru ağır ifadeli karma bir sanatın (eklektisizm) hakim olması üzerine bazı Türk mimarlar buna tepki göstermiş, Osmanlı mimarîsinin sayısız eserlerini göz önüne alarak âdeta bir Rönesans yaratmaya koyulmuş ve yeni bir üslûp yaratmışlardır. Neoklâsik olarak adlandırılan bu üslûp, Mimar Kemalettin Bey'in başını çektiği bir hareketin neticesi oluşmuş, o zamanki Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde bu üslûpta cami, türbe, iş hanı, mektep gibi çeşitli türde yüzlerce eser yapılmıştır. Böylece inşa edilen camilerde olduğu kadar minarelerde de Osmanlı mimarîsinin biçim, oran ve yerlerini çok belirgin bir şekilde ifade etmeye çalışmışlardır. İstanbul Bostancı'da Kuloğlu Camii, Bebek Camii, Bakırköy-Kartaltepe camileri buna örnek olarak verilebilirler. Bu camilerin minare kaideleri üzerinde piramidal üçgenlerden oluşan pabuç kısımları dikkati çekmektedir. Çokgen gövdeler üzerinde yer alan şerefelerin altı mukarnaslı olup, şerefe korkulukları geometrik motiflerle süslüdür. Minare üzerleri ise uzun birer külâhla örtülüdür.[48]

Sonuç olarak denilebilir ki Osmanlılar, Selçukludan devraldıkları minareyi yükseltmişler, inceltmişler, daha sade ve zarif bir görünüme kavuşturmuşlardır. Osmanlı mimarîsinde tezyinatlı olarak yapılan minareler ise ayrı örnekler olarak kalmışlardır. Selçuklu minarelerine göre daha sade olan Osmanlı minarelerinde tezyinat çoğunlukla gövde yüzeyindeki dikey ince çubuklardan ve şerefe çıkmalarındaki mukarnaslardan oluşmuştur.

Osmanlı sanatında Batıdan gelen tesirlerle mimarî üslûp ve karakterinin değişmesi minarelere yansıyınca, 18. yüzyıldan itibaren şerefe çıkmalarındaki mukarnaslar yerini boğumlu çıkıntılar, bilezik ve istiridye kabuğu biçimli süslemelere bırakmıştır. Pabuç ve kaide kısımları da bu değişen üslûptan payını almıştır. Osmanlı minareleri gerek form gerek dekorasyon açısından en orantılı ve düzgün şekline Klâsik Osmanlı döneminde kavuşmuştur. Bu dönemde inceltilip şerefeleri çoğaltılan minareler, daha zarif ve sade bir formda olmalarına karşılık, bağlı bulundukları caminin dış güzelliğini tamamlayıcı bir unsur olmuşlardır. Bu minarelerin güzellikleri, Klâsik üslûbun getirdiği sadelik ve zarifliklerinden, yapı ile tam bir ahenk oluşturan ölçülü nispetlerinden kaynaklanmaktadır.[49]

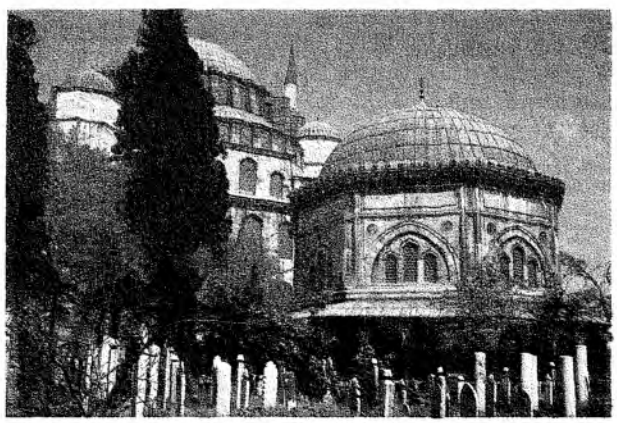
1 Nurhan Atasoy-Afif Bahnassi-Michael Rogers, *The Art Of İslâm,* Unesco and Flammarion, 1990, s. 21.
2 Emel Esin, "Türk Minaresinin Orta Asya'daki Öncüleri Hakkında", *Ed. Fak. Araş. Dergisi (İn Memorian Prof. Albert Louis Gabriel Özel Sayısı),* Atatürk Üniv. Ed. Fak. Yay., Ankara, 1978, s. 104.
3 *The Minarets of Khiva,* Özbekistan, 1978, s. 11-13.
4 E. Esin, "Minare", *a.g.e.,* s. 211-212.
5 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I,* İstanbul, 1972, s. 62-64.
6 Gönül Öney "Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme", *Kültür ve Sanat,* Yıl 2, S. 4, İstanbul, Haziran 1967, s. 7-10.
7 "Minare", *Meydan Larousse,* c. 8, İstanbul, 1972, s. 809.
8 Gönül Öney, "Büyük Selçuklu...", *a.g.e.,* s. 9-11.
9 Sedat Çetintaş, "Minarelerimiz", *Güzel Sanatlar Mecmuası,* S. 4, İstanbul, 1942, s. 59-61.
10 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453),* İstanbul,1979, s. 517.
11 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul, 1986, s. 67-68.
12 Semavi Eyice, "Minare", *İslâm Asiklopedisi,* c. 8, İstanbul, 1979, s. 332.
13 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Makaleler,* İstanbul, 1985, s. 64-68.
14 S. Çetintaş, "Minarelerimiz", *a.g.e.,* s. 58.
15 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s. 334.
16 M. Lütfi Yazıcıoğlu, "İstanbul'da Minare Kaideleri", *İ.D.M.M.A. Lisansüstü Tezi,* İstanbul, 1986, s. 81-83.
17 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s. 329-331.
18 Hüsrev Tayla, "Die Rolle des Minarets in der Turkische Architectur", *VHT International Congress of Turkish Art, Budapest,* 22-27 September 1975, s. 133-135.
19 E. Hakkı Ayverdi, *a.g.e.,* s. 64-68.
20 Doğan Kuban, *Muslim Religious Architecture,* Leiden, E. J. Brill, Netherlands, 1974, s. 7.
21 E. H. Ayverdi., *a.g.e.,* s. 68-69.
22 Can Kerametli, "Osmanlı Devri Çini ve Keramikleri", *Türkiyemiz,* S.12, Şubat 1974, s. 5.
23 Oktay Aslanapa, Osmanlı Devri Mimarisi, *İstanbul,* 1986, s. 64.
24 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s.332.
25 Haluk Sezgin, *Türk ve İslâm Ülkeleri Mimarîsine Toplu Bakış.* İstanbul, 1979, s. 175.
26 Turgut Cimcoz, 17. Yüzyıl Sonuna Kadar İstanbul Minareleri, *İ.Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi,* İstanbul, 1973, s. 32.
27 S. Eyice, "İstanbul Minareleri", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I,* İstanbul 1963, s. 40-41.
28 S. Eyice, "Minare",*a.g.e.,* s. 333.
29 S. Eyice, "İstanbul'da Bazı Cami ve Mescit Minareleri", *Türkiyat Mecmuası,* c. 10, İstanbul, 1953, s. 249-255.
30 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan,* İstanbul, 1986, s. 61.
31 S. Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı Dönemi Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Rolü", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* c. 2, S. 4, İstanbul, Nisan 1989, s. 79.
32 S. Eyice, "İstanbul Minareleri",*a.g.e.,* s. 49.
33 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s. 334-335
34 S. Eyice, "İstanbul Minareleri", *a.g.e.,* s. 52-53.
35 Ekrem Hakkı Ayverdi, *a.g.e.,* s.71.
36 Aygün Ülgen, *Klâsik Devir Minareleri,* İstanbul, 1996, s. 237.
37 "Minare", *Meydan Larousse,* s. 810.
38 Selçuk Mülayim, "20. Yüzyıl Başlarında İki Sanat Tarihi Kitabı", *Türkiye'de Sanat,* İstanbul, Ocak-Şubat 1994, s. 56-59.
39 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s.333-334.
40 Sedat Çetintaş, "Minarelerimiz", *a.g.e.,* s.65.
41 Tanju Cantay, "Alem", *D. İ. A,* c. 2, İstanbul, 1989, s. 355-356.
42 S. Eyice, "İstanbul Minareleri", *a.g.e.,* s.52-53.
43 Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarîsinde Batılılaşma Süreci,* İstanbul, 1975, s.9.
44 S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarîsinde Avrupa Neo-klâsik Üslûbu", *İ.Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X,* 1979-1980, İstanbul, 1981, s. 163-165.
45 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul, 1971, s. 5.
46 M. Cezar ,*a.g.e.,* s.109.
47 S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı...", *a.g.e.,* s. 171.
48 O. Aslanapa, *a.g.e.,* s. 468-469.
49 S. Eyice, "Minare", *a.g.e.,* s. 333-335.

OSMANLI HANEDAN TÜRBELERİ

PROF. DR. HAKKI ÖNKAL
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

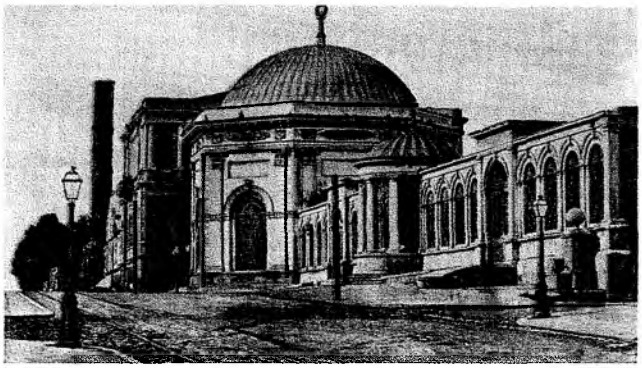
Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in soyundan gelenlere yapılan türbeler, değişik tipleri, zengin malzeme ve bezemeleri, özgün tasarımları ve dönemlerinin üslup özelliklerini temsil etmeleriyle Türk türbe mimarisinin seçkin örnekleri oldukları kadar vakfiyelerinde belirtilen aktiviteleriyle de toplumun ilgi odağı olma hususiyetini haizdirler. Bu türbeler büyük çoğunluğu itibariyle devletin iki önemli merkezinde; XV. yüzyılın başına kadar payitahtlığını sürdürmüş Bursa ile Edirne'den payitahtlığı devralmış İstanbul'da toplanmıştır. Ancak Osmanlı hanedanına ait türbeler, birkaç istisna dışında, bu iki merkezde birer nekropol mahiyeti taşıyan mahallerde temerküz etmemiş ve daha çok baninin tesis ettiği külliye yapıları arasında yer almışlardır. Bilindiği gibi ilk iki Osmanlı sultanı, 1855 depreminden sonra yenilenen Bizans yapısı türbelere defnedilmiş, Bursa'da medfun diğer dört Osmanlı sultanının türbesi ise, değişik semtlerdeki külliye yapılarına dahil edilmiştir. Bu sultanların sonuncusu olan II. Murad'ın türbesinin etrafında, zamanla hanedan üyeleri ve saray mensuplarının türbeleriyle bir nekropol oluşmuş, onüç türbenin yer aldığı bu mahalde XVI. yüzyılın ikinci yarısında dahi defin yapılmıştır. Böylece burası, hem II. Murad'ın zevcesi ve Fatih Sultan Mehmed'in annesi Hüma Hatun adına 1449 yılında inşa edilen türbeden itibaren, 1573 yılında yapılan Kanuni'nin şehzadesi Mustafa'ya ait sonuncu türbeye kadar, bir çok türbenin yer aldığı hem de Osmanlı hanedanına mensup bir çok kişinin defnedildiği en büyük hazire olma özelliğini haiz bir mahal olmuştur. İstanbul'da sayıları beşi geçmeyen türbelerin oluşturduğu gruplar muhtelif semtlere dağılmıştır. Bunlardan en dikkat çekeni, hem yanyana sıralanışları hem de anıtsal boyutlarda gerçekleştirilmiş olmalarıyla özellik kazanan Ayasofya Camii haziresidir. Bunları Yavuz Sultan Selim, Şehzade, Fatih ve Eyüp Camii'ndeki topluluklar takip eder. Ancak bunlardan sonuncular, dağınık oluşları nedeniyle, bir grup oluşturmaktan çok, aynı semtte yer alan türbeler olarak değerlendirilebilir. Binaenaleyh Bursa'daki Muradiye türbeler topluluğuna benzer, İstanbul'da bir topluluğun oluşmadığını söyleyebiliriz.

Osmanlı sultanlarından sadece dördü, türbelerinde tek başlarına ebedi uykularını uyurlar. II. Murad'ın ünlü vasiyetnamesindeki "...benden sonra evladumdan ve ensabumdan filcümle soyumdan sopumdan herkim ki ölicek olursa benüm yanumda komıyalar ve katıma getürmeyeler"[1] şeklindeki arzusu oğlu tarafından yerine getirilmiş ve bu uygulama müteakip üç hükümdar için de geçerli olmuştur. Diğerlerinde, sultanlar zevceleri, kızları ve şehzadeleri ile birlikte medfundurlar.


Kanuni Sultan Süleyman'ın Türbesi

İlk ondört Osmanlı sultanının herbiri için, ilk ikisinde olduğu gibi, ya mevcut yapılardan yararlanılarak veya yeniden inşa edilmek suretiyle, müstakil birer türbe yapılmış, ancak teessüs edip an'ane-

leşen ve yaklaşık üçyüz yıldan beri süren bu uygulamadan I. Mustafa döneminde vazgeçilmiştir. Bunda, en önemli amilin, Osmanlı saltanat geleneğinde, babadan oğula intikal tarzındaki veraset usulünün yerine, ekberiyet usulünün benimsenmesi olduğu ileri sürülebilir. Zira, Osmanlı sultanlarına ait türbelerin büyük çoğunluğu, babalarının yerine tahta oturan oğulları tarafından yaptırılmıştır. Çelebi Mehmed, I. Mahmud, I. Abdülhamid ve Sultan Reşad gibi çok az sayıdaki sultan, türbesini, bizzat hayatta iken inşa ettirmiştir. Nitekim veraset usulünün değişmesinden sonra sultanlara türbe yapımında büyük bir azalma olmuş ve bu dönemden itibaren yaklaşık üçyüz yıl zarfında, 21 sultan için sadece altı türbe yapılmıştır. Bu arada, Osmanlı kaynaklarının cinnetleri konusunda ittifak ettikleri I. Mustafa, Sultan İbrahim ve V. Murad'ın diğer sultan türbelerine kabul edilmeyerek ilk ikisinin Ayasofya avlusunda bulunan vaftizhaneye defnedilmesi; V. Murad'ın ise Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne bitişik Havatin Türbesi'nde annesinin yanına defnedilmesi ilginç bir tutum olarak zikredilebilir. Evliya Çelebi'nin, I. Mustafa'nın ölümünde, "...cümle padişahların merkadleri, mülük-i selef ve selatin ve şehzadegan ile memlu (dolu) olduğundan Mustafa Han'a yer bulunamadığı..."[2] şeklindeki izahına katılmak mümkün değildir. Zira I. Mustafa'dan bir yıl sonra vefat eden IV. Murad, Sultan Ahmed Türbesi'ne, 1691'de vefat eden II. Süleyman ile 1695'de vefat eden II. Ahmed ise Kanuni'nin türbesine defnedilmişlerdir. Binaenaleyh yukarıda sözünü ettiğimiz tercihlerde bilinçli bir tutumdan bahsedilebilir.[3]


Sultan II. Mahmut'un türbesi.

Osmanlı sultanları adına, Hatice Turhan Valide Sultan tarafından yaptırılan ve beş Osmanlı sultanının medfun bulunduğu türbe ile I. Mahmud tarafından başlatılan ve III. Osman'ın tamamlattığı fakat hiç bir Osmanlı hükümdarına medfen olmayan Nur-ı Osmaniye Türbesi dahil toplam 22 türbe inşa edilmiştir. Bu türbelerden 14'ünde birer Osmanlı sultanı medfundur. Vaftizhane'den dönüştürülen türbe de dahil olmak üzere üç türbe ikişer yine diğer bir üç türbe ise üçer Osmanlı sultanını barındırır. Yukarıda işaret edildiği üzere biri Valide Sultan Türbesi olmakla birlikte Hatice Turhan Türbesi beş Osmanlı sultanına medfen olmuştur. V. Murad bu sonuncu türbeye bitişik Havatin Türbesi'ne II. Abdülhamid'in emriyle gömülmüştür. Son Osmanlı sultanı Vahidüddin'in mezarı Şam'da bulunmaktadır. Böylece ilk altısı Bursa'da diğer onbeşi İstanbul'da muhtelif semtlerde bulunan toplam 21 türbe, 34 Osmanlı sultanını derununda saklar.

Osmanlı hanedan üyeleri arasında şehzadeler için yapılan türbeler önemli bir yer tutar. Saltanat mücadelesine girmemeleri için sarayda tutulmağa başlandıkları XVII. yüzyıla kadar değişik vilayetlere vali olarak atanan şehzadelerden bazılarına özellikle veliaht şehzade olarak babalarının sevgisini kazananlar ile taht mücadelesini kaybedenlere müstakil türbeler yapılmıştır. Birincilere Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa ile Kanuni'nin şehzadesi Şehzade Mehmed'in türbelerini, ikincilere ise Yavuz Sultan Selim'e karşı mücadeleyi kaybeden Şehzade Ahmed'inki ile babası Kanuni tarafından boğdurulan Şehzade Mustafa'nın türbesini örnek olarak verebiliriz.

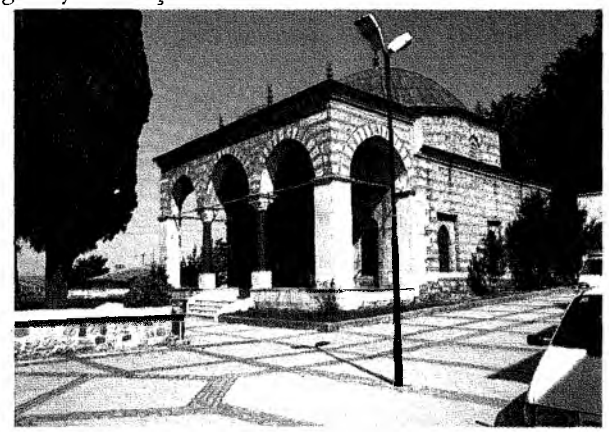
Hanedan mensubu olarak sultanın annesi, zevceleri veya kızları için de bir çok türbenin yapıldığı ve bunların çoğunun nevinin en güzel örnekleri olduğu hatırlanmalıdır. Bu çalışmada sultan damatlarına ait türbeler dikkate alınmamıştır.

Osmanlı hanedanına mensup bulunanların türbelerini Bursa ve İstanbul grupları olarak ele almak, hem birincilerin büyük çoğunluğu itibariyle erken döneme ait olmaları hem de mevcut türbelerin yarıya yakınını teşkil etmeleri bakımından yararlı olacaktır. Böylece, plan, form, süsleme ve kitabeleri ile toplu olarak değerlendirilecek bu türbe gruplarının, üslup hususiyetleri belirlenecek ve zaman içindeki değişiklik ve yenilikler daha kolay takip edilebilecektir. Ayrıca bu grupların seçkin ve ilgi çekici örnekleri kısaca tanıtılacaktır.

A- BURSA GRUBU

A- 1- Genel Özellikleri[4]

1855 depreminde yıkılan ve sonra yenilenen Bursa'daki ilk üç Osmanlı sultan türbesi, yenilendikleri XIX. yüzyılın zevkini yansıtırlar. Dış cepheleri sıvalı bu türbeler ile Çelebi Mehmed'in sadece Bursa geleneğine değil bütün bir Osmanlı mimari geleneğine aykırı özellikler gösteren Yeşil Türbesi ve annesi Devlet Hatun'a ait mermer türbe dikkate alınmadığı takdirde bu dönem türbeleri, taş-tuğla almaşık veya kasetleme duvar tekniğiyle örülmüş cepheleriyle Bursa ve çevresine özgü bir karakteristiğe sahiptirler. Kesme taş yerine, işlenmemiş silisli taş ve tuğlanın duvar yapımında birlikte kullanımında, Bizans yapı gelenekleri ve bölgede yeterli taş ocaklarının bulunmaması kadar yeni kurulan devletin maddi imkanlarının sınırlı olmasının da başlıca amili teşkil ettiği düşünülebilir. Sekizgen ve altıgen tarzında poligonal türbe tipi gibi açık türbe dediğimiz baldaken türbelerin de uygulandığı bu dönem türbelerinde hakim plan şeması, eşit kenarlı dörtgendir. İçte ve dışta kare olan bu yapıların bazıları, merkezdeki kare bölümü kuşatan çevre koridorlu plan özelliğine sahiptir. II. Murad'ınki gibi, ilk şekilleriyle muhtemelen bu özellikte olan Orhan Gazi ve I. Murad Hüdavendigar Türbelerinin bu plan şemasını, Kubbetü's - Süleybiye'ye kadar götürmek mümkün olduğu gibi Sinan'ın Kanuni Türbesi'nde uyguladığı gelişmiş şemanın da habercisi olarak kabul edebiliriz.



Bursa, Yıldırım Bayezid Türbesi; kuzey-batıdan görünüş.

Anadolu Selçuklu türbelerinin belirgin özelliğini teşkil eden piramidal veya konik külah dış örtü yerine Osmanlı mimarları, kubbeyi ikame etmiş ve bu bütün dönemler için mimari üslup hususiyeti olma özelliğini kazanmıştır. Ön cephelerin en önemli unsuru olan taçkapılar, gövdeden taşıntı yapan ve adeta kapı revakı özelliği gösteren elemanlar olarak, yine Selçuklu taçkapılarından uzaklaşan ve değişiklikleri haber veren denemelerdir. Yeşil Türbe ile başlayan bu gruptan bir dizi türbe içteki çini ve kalem işi bezemeleriyle diğerlerinden ayrılır. Bu birinciler, iç duvarlarının belli bir yüksekliğe kadar çini kaplamaya sahip oluşları, üstte köşe pilasterleri ve bunların aralarında kalan yüzeyler ile kubbenin, zengin kalem işleriyle bezenmeleri ve nihayet dekorlamaya katılan ilahi mesaj yüklü yazı kuşakları ve madalyonları ile uhrevi sükunun hissedildiği birer cennet bahçesi hüviyetindedirler. Cem Sultan'ın, Şehzade Ahmed'in ve Şehzade Mustafa'nın hazin hayat maceraları ve dramatik sonları, bu sessizlik atmosferinde unutularak, ilahi nura yükselişlerinin tebessümleri, gönüllerde canlanır ve dualarla karışır. Muradiye türbelerinin, üzerlerinde çimlerin yeşerdiği toprak dolu mermer sandukaları Bursa'ya mahsustur. Ölümün tabiiliği bu sandukalarla daha çok hissedilir. Çelebi Mehmed'in Yeşil Türbe'deki muhteşem çinili sandukası hem nevinin bir şahikasıdır hem de Osmanlı'nın, bir cihan devleti olma yolundaki ihtişam anıtıdır.

XVI. yüzyılın başlarına kadar Osmanlıların kitabe dili Arapça'dır. Bu gruptaki kitabe ihtiva eden türbelerin çoğunda, Selçukluların kitabelerindeki yalın Arapçanın yerini ağdalı bir Arapça alır. Hatların istifinde giriftleşme, şakuli harflerin boyunda yükselme görülür. Kitabeler hala düz yazı mahiyetindedir.

A- 2- Seçme Birkaç Türbe[5]

A- 2.1 YILDIRIM BAYEZİD TÜRBESİ

Yıldırım Bayezid, bilindiği üzere, Ankara Savaşı'nda mağlup ve esir edilmiş ve yaklaşık bir yıl esir kaldıktan sonra vefat ederek cenazesi Bursa'ya sevk edilmiştir. Yıldırım'ın hazırlattığı vakfiyede türbe ile ilgili kaydın bulunması ve yapının dört ay arayla tanzim edilmiş iki kitabe ihtiva etmesi, türbenin inşasının Yıldırım zamanında başlamış olabileceğinin ileri sürülmesine yol açmışsa da yapılan son araştırmalar,[6] eserin inşasının Çelebi Mehmed zamanında başladığını ve yapıyı Emir Süleyman'ın tamamlattığını kabule imkan vermektedir.

Sedat Çetintaş, bu yapının 1855 depreminde tamamen yıkılarak eski tarzda yeniden yapıldığını ileri sürmüşse de arşiv belgeleri[7] ve inşai veriler[8] bunun tam aksini ortaya koymuştur.

Yıldırım manzumesi içinde yer alan türbe, önünde üç kemer gözlü bir revakın bulunduğu kübik gövdeli bir yapıdır. Poligonal kasnak üzerine oturtulmuş bir kubbeyle örtülü yapının duvar bedenleri taş-tuğla dizileriyle örülmüş ve girişi kuzeyde tertip edilmiştir. İçte de kare planlı olan eserin köşelerine kurulan kemerlerle üstte sekizgen plan elde edilmiş ve bunun üzerine de prizmatik üçgenli kasnak yerleştirilerek kubbe oturtulmuştur. Duvarlarda açılmış dokuz pencere ile aydınlanan mekan sıvalı olup türbede beş sanduka mevcuttur. Ortada ve büyük olan pirinç parmaklıklar içindeki sanduka Yıldırım'a aittir. 1413'de Bursa'nın varoşlarını ele geçiren Karamanoğulları'nın Yıldırım'ın cesedini çıkararak yaktığına dair bir rivayet vardır.

Eser, sonradan ilave edilmiş olabileceğinin dahi iddia edildiği, çok gelişmiş ve gövdeyle uyumlu bir revaka sahiptir. İleride Osmanlı türbelerinin vazgeçilmez bir elemanı olacak olan revak uygulamasının hem ilk örneklerinden biri hem de çok başarılı olması nedeniyle Yıldırım Türbesi türbe mimarimizde önemli bir yere sahiptir.

Bursa, Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi; kuzeyden görünüş.

A- 2.2 YEŞİL TÜRBE

Bir av esnasında hastalanarak Edirne'de genç denilebilecek bir yaşta vefat eden Çelebi Mehmed'in cenazesi, Bursa'ya sevk edilerek inşası devam etmekte olan türbesine defnedilmiş ve türbeyi oğlu II. Murad tamamlatmıştır. Adını içteki ve dıştaki yeşil renkli çinilerden alan Yeşil Türbe, sadece Osmanlı türbelerinin değil Türk türbe mimarisinin en dikkate değer yapılarından biridir. Yeşil manzumesine dahil yapının girişi kuzeyde tertip edilmiş olup taçkapının yivli yarım kubbesi, yanlardaki mihrabiyeleri, kemer köşelikleri ve silmeleri tamamen renkli sır tekniğiyle hazırlanmış çinilerle kaplıdır. Rumiler, kıvrık dallar, palmet ve lotüsler, küfiden geliştirilmiş bordürler ve yazılarla bezeli taçkapının bu süslemesi ön yüzde çok zarar görmüştür.

Bursa, Yeşil Türbe; genel görünüş.

Sekizgen gövdeli türbenin eş düzen gösteren bütün cepheleri çinilerle kaplıdır. Beyaz mermerden kemerler altında yer alan düz atkılı pencerelerin çinili alınlıkları Kur'an'dan ayetler ve hadisler ihtiva eder. Yüksek kasnak üzerinde yükselen kubbe hafifçe sivridir.

İçte de sekizgen bir plan şemasına sahip türbe asıl ihtişamını bu iç mekanda sergiler. Belli bir yüksekliğe kadar çinilerle kaplı yüzeylerin ortasına yerleştirilmiş dıştakilerin tekrarı olan alınlıklarıyla pencereler, onların yanında yer alan şemseler, tamamen çiniden mihrap ve sanduka ziyaretçiyi adeta büyüler. Ancak, devrinden kalem işlerini yitiren ve neredeyse tamamen çıplak duvarların üst kısmıyla kasnak ve kubbe, alt kısımdaki zenginlikle tam bir tezad teşkil eder. Çinili mihrap olgun nisbetleri, renk armonisi, motif zenginliği ve celi hatları ile emsallerinin kusursuz bir örneğidir. Sandukanın mihrapla hem-ahenk, ihtişam ve zerafetine yukarıda işaret edilmişti.

Yeşil Türbe, süslemesinin zenginliğiyle değil bunların olağan üstü bir armoni, titizlik ve zerafetle gerçekleştirilmiş olmasıyla farklılık kazanan müstesna bir yapıdır.

A- 2.3 ŞEHZADE MUSTAFA VE CEM SULTAN TÜRBESİ

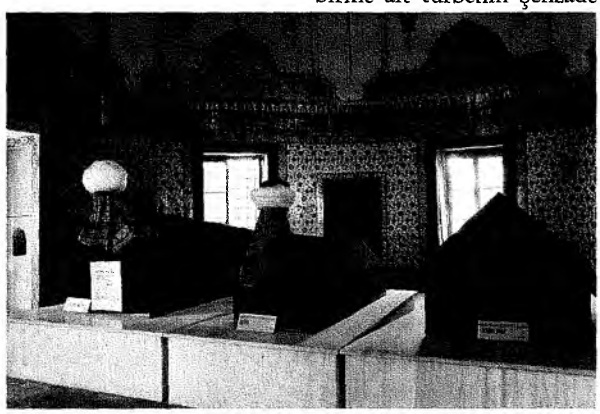
Fatih'in oğlu Şehzade Mustafa, babası hayatta iken vefat etmiş ve cesedi Bursa'da Alaeddin Ali'nin türbesine defnedilmiş, daha sonra adına inşa edilen türbesine nakledilmiştir. II. Bayezid'le saltanat mücadelesine girip kaybeden ve Napoli'de 1495 de vefat eden Cem Sultan'ın na'şı da Türkiye'ye iade edilerek bu türbeye defnedilmiştir. Biraz evvel ifade edildiği üzere türbe Şehzade Mustafa adına yapılmış olmakla beraber, Cem Sultan'ın hazin macerasının halk vicdanında bıraktığı derin iz, türbenin Cem Sultan'ın adıyla anılmasına yol açmıştır.

Muradiye türbeler topluluğuna dahil türbe, altıgen plan şemasına sahip ve özellikle orijinal kalem işlerini koruyan bir yapıdır. Dışta standart Bursa türbeleri özelliğini gösteren eser, içteki firuze ve lacivert altıgen altın yaldızlı duvar çini kaplamaları, zarif mihrabı ve duvarların üst yüzeyleriyle kasnak ve kubbedeki devrinden zengin kalem işleri ile öteki birçok türbeden ayrılır.

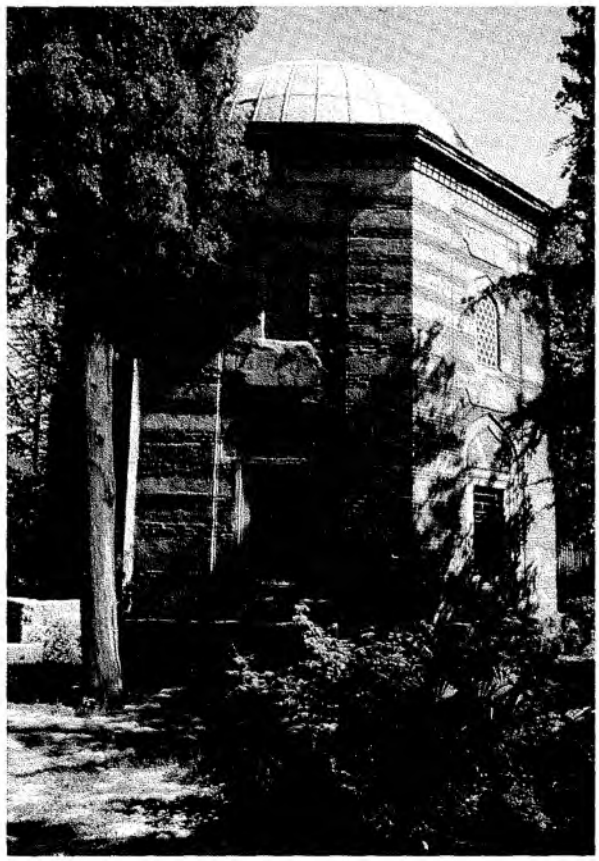
A - 2.4 ŞEHZADE MUSTAFA-YI CEDİD TÜRBESİ

Muradiye türbeler topluluğunda yer alan yapı, Fatih'in oğlu Şehzade Mustafa'ya ait olandan ayırt edilmek üzere Mustafa-yı Cedid Türbesi diye anılır. Kanuni'nin oğlu Şehzade Mustafa için, II. Selim döneminde annesi tarafından yaptırılan türbe, Osmanlı tarihinin en dramatik hadiselerinden birinin hafızalarda canlanmasına yol açar. Kanuni oğlunu, tahtında gözü olduğu inancıyla boğdurtmuş, masum Şehzadenin cenazesi Ereğli'den Bursa'ya nakledilerek türbesinin bulunduğu mahalde defnedilmiştir.

Dışta sekizgen gövdeye sahip türbe, içte çini kaplı alt bölümü itibariyle oniki kenarlı bir plan şeması arzeder. Üstte mekan tekrar sekizgene dönüşür ve bir kubbeyle örtülür. Bu anomalinin bazı araştırıcılarca, daha evvel başka birine ait türbenin Şehzade Mustafa'ya tahsisinden sonra yapılan değişiklik sırasında ortaya çıktığını ileri sürerler. Ancak hem kitabe hem de inşai özellikler, bu iddiayı kabule imkan bırakmamaktadır.[9]



Bursa, Şehzade Mustafa-yı Cedid türbesi; içten görünüş.



Bursa, Şehzade Mustafa-yı Cedid türbesi; genel görünüş.

Yapı, duvarları, 3 metre yüksekliğe kadar kaplayan kaliteli İznik çinileri, kaplamanın üzerinde dolanan çok girift istifli yazı kuşağı, dönemine ait kalem işlerinin tesbit edilip yenilenmesi ve mevzun gövdesiyle Muradiye türbeler topluluğunun seçkin bir üyesidir.

Bugün tamamen dökülmüş olmakla beraber, vaktiyle, taçkapının etraf silmesinin ve giriş açıklığının iki yanındaki pencere alınlıklarının, çini kaplamaya sahip oluşu eserin ilginç bir denemeye sahne olduğunu ortaya koymaktadır.

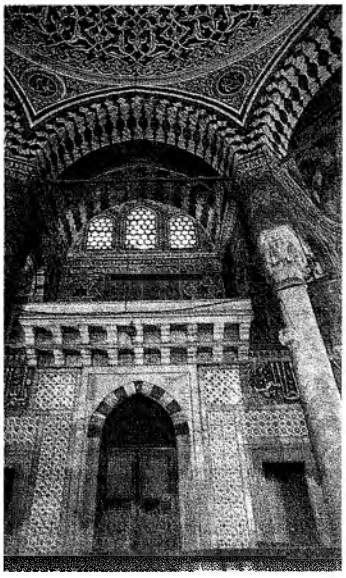
XVI. yüzyılın ikinci yarısına ait eser, özellikle malzemenin farklılaştığı bir dönemin ürünü olmakla beraber çevre yapılarla uyumlu bir görünüşte ve malzemeyle inşa edilerek, özelliklerine farklı bir boyut kazandırılmıştır.

B- İSTANBUL GRUBU[10]

B-1 Değişim Süreci

İstanbul grubu olarak ele aldığımız türbeler, Bursa grubundakilere göre daha geniş bir zaman diliminde gerçekleştirildikleri için, bu uzun sürede husule gelen üslup değişiklikleri ve yeni zevkler türbe mimarisinde de yansıma bulmuştur.

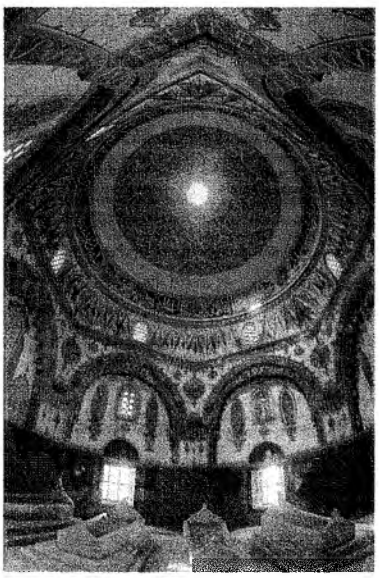
Fetihten itibaren yaklaşık ikiyüzelli yıllık devre klasik devir olarak kabul edilir. XVIII. yüzyılın başlarından itibaren Batı etkileri mimari de dahil olmak üzere pek çok alanda kendini hissettirir. XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ise bir bakıma kendine dönüş arayışı başlar. Türk neo-klasizmi dediğimiz tarz Osmanlı'nın sonlarına kadar devam eder. Bu farklı üsluplarda vücuda gelmiş Osmanlı hanedan türbelerini toplu olarak ele almak suretiyle kısa bir değerlendirmeye tabi tutacağız.



II. Selim'in Türbesi'de kubbenin içi nakışlarla, duvar yüzleri çinilerle bezelidir.

Garip bir tesadüftür ki İstanbul grubunun ilk sultan türbesi de yine bir depremde yıkılarak yenilenmiştir. 1766 İstanbul depreminde yıkılan Fatih'in türbesi III. Mustafa tarafından o günün zevkine uygun bir şekilde yenilenmiştir. Bu bakımdan İstanbul'un bu ilk hanedan türbesi hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değiliz. Ancak İstanbul'da daha fetih yıllarından itibaren türbelerin çehresinin değiştiğini söyleyebiliriz. Taş- tuğla malzeme yerini düzgün kesme taşa bırakmıştır. Yapıların boyu yükselmiş, üstte ikinci sıra pencereler alttakilerin üzerinde sıralanmıştır. Kurşun kaplı kubbeler yüksek olmayan kasnaklara oturur. Girişlerin önüne üç kemer gözlü revaklar kurulmuş, giriş açıklığının iki yanındaki duvar yüzeyleri çini panolarla kaplanarak bezenmiştir. Cephelerde alt ve üst pencereler silme takımlarıyla çevrelenir.

Ana tiplerin dışında yeni tip arayışı yoktur. Ancak özellikle poligonal plan şemalarında değişik geometrik biçimler yaratma arzusu dikkati çeker. Sinan bu varyasyonları elindeki hamuru işlercesine dener. Böylece iç düzenlemede plan çeşitliliği artar. Mekan büyür. Buna bağlı olarak üçüncü sıra pencereleri açılır. İçte alt sıra pencerelerin aralarına dolaplar yerleştirilir. Pencereler gibi dolapların da ahşap kapakları vardır. Duvarlar belli bir yüksekliğe kadar İznik çinileriyle kaplanır. Bunun üzerinde yine çiniden bir ayet kuşağı mekanı çepeçevre dolanır. Mekanı örten kubbe, geçiş elemanları ve duvarların üst yüzeyleri kalem işi bezemelidir. Zeminin etrafında sekilerle ayrılan bölümün dışındaki orta kısım defne tahsis olunmuştur. Değişik boyda, kadife puşideli, ahşap sandukalar bu orta bölümü doldurur. Önemlileri kemik, fildişi, sedef kakmalı parmaklıklar içindedir.



Cem Sultan'ın Türbesi, Osmanlı sanatının en çarpıcı örneklerinden biridir.

Klasik dönemin son bölümünde, artan bir istekle cephelerin mermer plakalarla kaplanmasıXVIII. yüzyılda da devam eder. Ekonomik şartlara bağlı olarak bunun her zaman uygulanmadığı, aynı yapının arka cephelerinin kesme taş ile örüldüğü görülür. Bu dönemde keskin hatlar yerini yumuşak hatlara, kıvrımlara, yuvarlaklara bırakır. Buna bağlı olarak türbe yapılarının plan şemaları değişikliğe uğrar. Köşeleri yuvarlaklaştırılmış kübik gövdeler, dilimli ve silindirik gövdeli formlar revaçtadır. Kemerler yuvarlaklaşır. Türbe içlerindeki çini kaplama yerini mermer panolara, pilasterlere bırakır. Kaplama üzerindeki yazı kuşağı mermere uygulanmak koşuluyla yerini korur.

Süslemede motif ve kompozisyonların yanısıra malzeme ve teknikte de değişiklikler görülür. Çini, tuğla, malakari, kündekari gibi malzeme ve teknikler artık uygulanmaz, maden işleri daha çok ön plana çıkar. Süs repertuarına, akant, defne ve meşe yaprakları, girlandlar, çiçek buketleri, vazolar, profiller, konsollar, pilasterler, şerit ve kordelalar, bayraklar, kumaş ve perde kıvrımları,

kılıçlar, armalar, sepetler, kartuşlar, deniz kabuğu motifleri ve şehir manzaraları katılır. Mukarnaslı ve baklavalı sütun başlıkları, akant yapraklarıyla süslü veya İyon tarzını hatırlatan volütlü, helezonlu başlıklarla yer değiştirir.

XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, dünyadaki milliyetçilik akımına paralel olarak, mimarimizde kendine dönüş mahiyeti taşıyan, klasik mimarimizde uygulanan mimari ve tezyini unsurların yeniden canlandırılması temayülü benimsenir. Bu dönem yapılarında, sivri kemer, mukarnaslı başlık, silme, mukarnaslı korniş, geniş saçak, akroter, sütunce, çini ve yüzeyi rumiler ve palmetlerle bezeli taç gibi mimari ve tezyini elemanlar bolca uygulanır. Rozetler, klasik dönemin çini ve kalem işi süslemelerindeki motifler, rumiler, palmet ve lotüsler bu devrin süsleme repertuarı arasında tekrar yerini alır.

İstanbul grubuna dahil kitabe dilinde önemli bir değişiklik olur. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitabeler Türkçe olarak nazım halinde yazılır. Hattın önceleri sülüs daha sonra talik olarak tercih edildiği görülür. Tarihler manzumenin sonunda ebcedle verilir. Kitabeler artık tarih düşüren ve müverrih denilen şairler tarafından düzenlenir. Muhteva şair muhayyilesine göre değişir, zenginleşir.

Bu grubun bütün dönemlerinde, ayet ve hadisler, kelam-ı kibar, esma-i hüsna, ism-i Celal, ism-i Nebi, cihar yar-ı güzin isimleri, uzun kuşaklar, madalyonlar, kartuşlar ve levhalar halinde türbelerin vazgeçilmez unsurlarını oluştururlar.

Başta Fatih'in türbesi olmak üzere bu türbelerin bir çoğunun etrafında dini, milli menkıbeler oluşmuş ve bu fatihlerin türbeleri, adeta bir kudsiyet halesi içinde yüzyıllarca ziyaret edilerek tebcil edilmişlerdir.

B- 2 Gruptan Birkaç Örnek[11]

B- 2.1 ŞEHZADE MEHMED TÜRBESİ

Estergon seferi dönüşünde, Edirne yakınlarında Kanuni, çok sevdiği oğlu Şehzade Mehmed'in ölüm haberini aldı. Kanuni, cenazenin İstanbul'a sevkini emretmiş, kendi de süratle İstanbul'a dönmüştür. Eski Odalar Başında hazırlanan mezara defnedilen Şehzadenin anılarını sürdürecek bir cami ile türbesinin inşasını Kanuni, Sinan'a havale etmiştir.

Yüksekçe bir kaide üzerine oturan sekizgen gövdeli yapıyı standart türbelerden öteye götüren onun içte ve dıştaki son derece zengin ve uyumlu bezemesi ile dilimli kubbesinin yine dilimli bir kasnakla bütünleşmesidir.

Doğu kenarındaki giriş açıklığının önünde, mermer sütunlara dayalı üç kemer gözlü revakın gerisindeki duvar yüzeyleri, renkli sırlı çinilerle birer pencereyi hayal ettiren panolar halinde düzenlenip süslenmiştir.

İçte de sekizgen bir plan arzeden türbe, yarım küre bir kubbe ile örtülü olup duvarlar kubbe eteği altındaki mukarnaslı kuşağa kadar tamamen çinilerle kaplıdır. Her kenara altlı üstlü olarak çifter çifter yerleştirilen pencerelerden alt sıradakilerin üstüne yine çiniden kemerler kurulmuş ve bunlar, pencerelerin arasında birer sütun gibi dizayn edilmiş desteklere dayandırılmıştır. Sinan, böylece, Kanuni Türbesi'nde uygulayacağı galerili şemayı adeta çiniyle itibari olarak düzenlemiştir. Bunların üzerinde kartuşların oluşturduğu bir kuşak mekanı dolanır. Bu kuşak ve alınlıklar celi muhakkakla yazılmış Kur'an ayetlerini ihtiva ederler. Kubbe, göbekten eteğe uzanan ışınsal düzende ikişerli şemselerle kalem işi olarak bezelidir.

İstanbul, II. Selim Türbesi; kuzey-doğudan görünüş.

Dört sandukanın bulunduğu türbede, başka hiç bir mezar yapısında rastlamadığımız ve Şehzade Mehmed'in sandukası üzerine yerleştirilmiş ahşaptan tahtı andıran bir eleman vardır. Fildişi kakmalarla bezeli bu tahtı, Kanuni'nin, Şehzadesini, veliaht olarak gördüğünün bir işareti olarak koydurttuğu rivayeti vardır.

Dışta da çok süslü tutulan türbenin cephelerine yerleştirilmiş altlı üstlü ve ikişerli pencereler, hem nisbetleri hem de mermer ve renkli taş bezemeleri ile yapıya alışılmamış bir cephe düzeni sunarlar. Alt sıra pencerelerin alınlıkları üstündeki yazı kuşağı, yine Sinan'ın farklı bir uygulamasıdır. Dilimli kasnak ve kubbeyi taşıyan gövde üstte mukarnas sıraları ve palmetli akroterle sınırlanır.

Sinan'ın bu yapısı, Kanuni'ye acısını unutturmak isteyen, onu teselli eden ve Şehzadesini cennet bahçelerinde ebedi uykusunu uyumakta olduğunu hayal ettiren bir duygu dünyasının ürünüdür denilebilir.[12]

B- 2.2 II. SELİM TÜRBESİ

Külliye tesis etmiş Osmanlı sultanlarının çoğu külliyeye dahil camiin mihrap duvarı önünde kurulan türbelerinde medfundurlar. II. Selim, dünya mimarisinin önde gelen bir yapısının kurucusu olmakla birlikte bu ünlü camiin mihrap duvarı önünde değil, Ayasofya Camii haziresindeki türbesinde ebedi uykusunu uyur.

Sinan, Kanuni'nin türbesinde sekizgen plan şeması içinde çevre koridorlu bir düzenlemeyi tercih etmişti. Ondan yaklaşık on yıl sonra yapmakla görevlendirildiği II. Selim'in türbesini yine çevre koridorlu fakat kare içinde düzenleyerek gerçekleştirdi. İçte kare plan gösteren mekanın duvarlarından 1,25 m. önde, muntazam bir sekizgene uygun sekiz sütun yerleştirilerek bunlar birbirine sivri kemerlerle bağlanmış ve böylece hem iç kubbe mesnetlendirilmiş hem de orta bölümü çevreleyen bir koridor oluşturulmuştur. Kare mekanın köşeleri büyük eksedralarla yanlardaki dar sahaların üzeri ise düz tavanlarla örtülmüştür. Duvarlarda üç sıra halinde eksedralarda üçerli olarak açılmış çok sayıdaki pencere mekanı aydınlatır. Duvarlar zeminden itibaren 4,50 m. yüksekliğe kadar çinilerle kaplı olup bunların üzerinde geniş bir yazı kuşağı mekanı dört yönde dolanır. Duvarların üst kısımları ile kubbe yoğun bir kalem işi bezemeye sahiptir. Türbede 41 sanduka sıralanır. Daha büyük ve yüksek olanı II. Selim'e aittir.

İstanbul, Mihrişah Valide Sultan Türbesi; genel görünüş.

Dışta girişin önünde yer alan üç kemer gözlü revak kubbe ve tonozlarla örtülüdür. Orta kemeri daha geniş ve yüksek tutulmuş revakın dip duvarı ortasındaki basık kemerli giriş açıklığı, sivri kemerli bir niş içindedir. Tamamen çinilerle kaplı nişin alınlığındaki çok cazip kitabe de yine çinidendir. Giriş açıklığının iki yanındaki çinili panoların ortasındaki beyzi lacivert zeminli madalyonlar, bahar dalları ile, kırmızı zeminli köşelikler ise çin bulutlarıyla doldurulmuştur. Bu panolardan soldakinin çinileri bir Fransız tarafından sökülerek Louvre'a götürülmüş ve yerine başarısız taklidi kaplanmıştır.

Mermer plakalarla kaplı gövde, kübün köşeleri genişçe kesilmek suretiyle kenarları eşit olmayan bir sekizgene dönüştürülmüştür. Gövde, sırtı pullarla bezeli bir kaval silmeyle adeta ufki olarak ikiye bölünmüştür. Alt sıradaki pencerelerin üzerine kemerli alınlıklar konulmuş, sivri kemerli ikinci ve üçüncü sıradakilerin köşeliklerine rozetler, damla taşları işlenmiştir. Müteaddid silmenin oluşturduğu bir kornişle nihayetlenen poligonal kasnağın üzerinde çift cidarlı kubbenin dış kabuğu yükselir.

Sinan'ın, inşa ettiği türbelerini bir cennet bahçesi gibi tasavvur ettiğini, bu özgün yapısı da ortaya koymaktadır.

B- 2.3 MİHRİŞAH VALİDE SULTAN TÜRBESİ

Etkilenme döneminin en güzel türbelerinden biri, III. Mustafa'nın zevcesi ve III. Selim'in annesi Mihrişah Valide Sultan'a aittir. Çok iyilik ve hayırsever olarak tanınan Mihrişah Valide Sultan türbesini kendi hayatta iken yaptırmış ve 1805'deki ölümü üzerine türbesine defnedilmiştir.

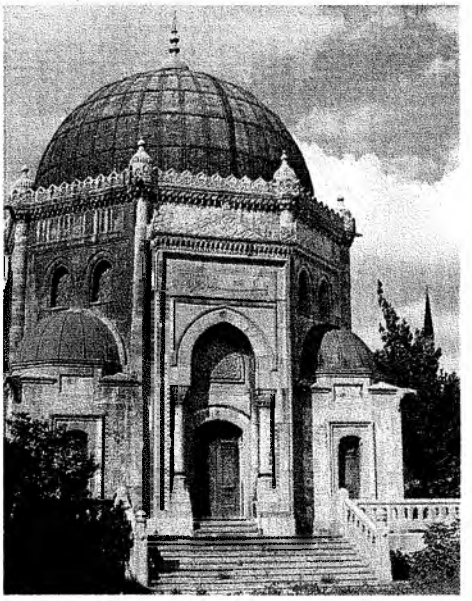
Eyüp'te, imaret, sebil ve mekteple birlikte inşa edilen türbe, oniki dilimli gövdenin üzerindeki yine dilimli bir kasnağa oturan kubbeli bir yapıdır. Kuzeyde tertip edilmiş girişin önünde üç kemer gözlü revakın orta bölümü kubbe yanlar aynalı tonozla örtülüdür. Sütunceler, pilasterler, akant yaprakları ve madalyonlarla süslü kemerli açıklıktan geçilerek ulaşılan iç mekan oniki kenarlı bir poligondur. Köşeleri mermer sütuncelerle desteklenmiş mekanın pencere ve dolap araları mermerle kaplanmış ve bunların üstünde iki satır halinde ve güzel bir hatla mermere yazılmış ayet kuşağı mekanı dolanır. Alt sıra pencereleri, klasik dönemin düz atkı geleneğini terk

ederek dalgalı kemerle sonlanmaktadır. İkinci sıra pencerelerin araları ve kubbe kalem işleriyle bezelidir.

Valide Sultan'ın sandukasıyla birlikte türbede beş sanduka mevcuttur. Bunlar sedef kakmalı parmaklıklar içindedir.

Dışta tamamen mermer kaplı dilimli gövdenin dilimleri arasına konulan iki katlı sütunceler paralel hatları kesen düşey elemanlar olarak plastik bir etki uyandırırlar. Alt pencereler içteki şekil ve formlarını dışta aynen tekrarlar. İçte iki silme arasındaki yazı kuşağına tekabül eden bölüm ise boş bırakılmıştır. Üst pencerelere alt pencerelerin şekli verilmiş ve üstte, yine iki pencere sırası arasındaki gibi nötr bir kısım bırakılmıştır. Dilimlerinin arası konsollarla desteklenmiş mermer kaplı kasnağın üzerinde yükselen kurşun kaplı kubbe, yapıyı tamamlar.

Mihrişah Valide Sultan Türbesi, kaliteli malzemesi, olgun cephe düzenlemesi ve nisbetli kütlesi ile döneminin en başarılı örneklerinden biridir.



Sultan Reşat'ın Eyüp'teki türbesi

B- 2.4 SULTAN REŞAD TÜRBESİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş yıllarında, devletin savaşlarda eriyip çözüldüğü yıllarda gerçekleştirilmiş olan Sultan Reşad Türbesi, azamet dönemindeki sultanların türbeleriyle boy ölçüşecek bir ihtişam ve zenginliğe sahiptir. Zevalin ihtişamı bu türbede de görülür. Türk neoklasizmi diye anılan yeni bir sanat anlayışının en güzel örneklerinden biri olan eser, Mimar Kemaleddin tarafından Sultan'ın emriyle yapılmıştır. Sultan'ın "Ebedi uykumu su ve çocuk sesleri arasında uyumak isterim" şeklinde ifadesini bulan bir arzusunun olduğu rivayet edilir. Eyüp'te Haliç kıyısında yapılan ve yanına bir de ilkokul inşa edilen eser ile bu arzu yerine getirilmiştir.

Kuzey-doğuda dışa taşıntı yapan bir taçkapıya sahip ve iki yanda iki hücre ile genişletilmiş sekizgen gövde bir sed üzerine oturtulmuştur. Basık kemerli giriş açıklığının yerleştirildiği taşkın sivri kemerli nişin alınlığına Hattat Ömer Vasfi'nin müsenna tarzındaki çok başarılı istifi hakkolunmuştur. Köşelerinde sütuncelerin yer aldığı ve konkav bir silmeyle çerçevelenmiş taçkapı blokunun üzerinde palmetli bir tepelik yer alır. Taçkapının iki yanında bulunan girişlerle, ön taraftaki üstü birer kubbeyle örtülü hücrelere ulaşılır. Kenarları eşit olmayan birer altıgen plan gösteren bu hücrelerin içeriye açılan birer kapıları ile yanlara bakan birer pencereleri vardır.

İçte sekizgen bir plan arzeden mekan tamamen çini ve kalem işleriyle süslü olup beş kenarda alt sırada açılmış sivri kemerli beş ve üstte yedi kenarda çifter çifter açılmış ondört pencere ile aydınlanır. Duvarların üst sıra pencerelere kadar yüzeyleri kaliteli Kütahya çinileri ile kaplıdır. Ön hücreler ile pencerelerin yan duvarları dahi çini kaplamaya sahiptir. İki katlı olarak düzenlenen çini panolarda, servilere asma yaprakları sarılmakta veya vazolardan çiçek ve yapraklar sarkmaktadır. Panoların üzerinde dikdörtgen şekilli yazı levhaları uzanır. Üst sıra pencerelerin araları ile kubbe yoğun bir kalem işi bezemeye sahiptir. Türbedeki üç sandukadan ortada ve demir parmaklıklar içindeki sanduka bani Sultan Reşad'a aittir. Dışta, tamamen kesme taşla kaplı eserin ön cephesi diğer cephelerden farklı bir düzenlemeye sahiptir. İki yandaki hücrelerin kubbeleri dışta birer eksedra mahiyeti kazanmakta ve yan cephelere dayanmaktadır. Sekizgen gövdenin köşelerine birer sütun yerleştirilmiş ve bunlar birer tepelikle sonlanmışlardır. Alt sıradaki pencereler alınlık dolguları olmadığı için birer sivri kemerli pencere mahiyeti kazanmış ve herbirinin üstüne rumi ve kıvrım dallı taçlar yerleştirilmiştir. Geniş dikdörtgen çökertmelerin içindeki sivri kemerli üst pencereler ikişerli bir düzen gösterirler. Palmet ve lotüsten bir akroterin sınırladığı gövde kurşun kaplı bir kubbeyle tamamlanır.

Sultan Reşad Türbesi, temsil ettiği üslubun en anıtsal ve seçkin bir örneğidir.

1 İ. Hakkı Uzunçarşılı, "Sultan İkinci Murad'ın Vasıyetnamesi", *Vakıflar Dergisi,* IV, Ankara, 1958, s. 3.
2 Evliya Çelebi, Seyahatname, c. I, İstanbul, 1314.
3 Hakkı Önkal, "Türbeleriyle de Dışlanan Üç Osmanlı Sultanı", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu* (18-20 Aralık 1998, İstanbul)'nda tebliği olarak okunmuştur.
4 Daha geniş bilgi için bkz.: Hakkı Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Ankara, 1992, s. 7-18.
5 Hakkı Önkal, *a.e.*, s. 55-163.
6 Hakkı Önkal, "Yıldırım'ın Türbesi ile İlgili Bazı Problemler Üzerine Düşünceler", *XI. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi* (23-28 Ağustos, 1999, Utrecht)'nde tebliğ olarak okunmuştur.
7 Besim Özcan, "Bursa Depremleri (2 Mart-12 Nisan 1855)", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* S. 5, Erzurum,1999, s. 87, 88.
8 Hakkı Önkal, "Yıldırım Türbesi ile İlgili...", *a. tebliğ,* s. 3.
9 Hakkı Önkal, "Some Consideration About The Tomb of Sheikzadah Mustafa (Bursa)", *Art Turc, 10 e Congrès International d'Art* Turc, Géneve, Géneve, 1999, p. 529-536.
10 Hakkı Önkal, *a.e.*, s. 19-49.
11 Hakkı Önkal, *a.e.*, s. 110-287.
12 Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, İstanbul, 1997, s. 72-73.

OSMANLI
ASKERÎ MİMARİSİ

OSMANLI TABYALARI

343

OSMANLI DÖNEMİ KALE MİMARİSİ

347

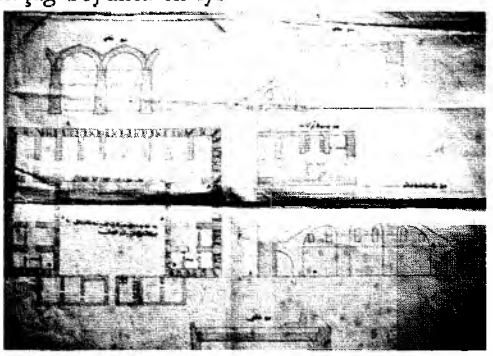
OSMANLI TABYALARI

PROF. DR. NUSRET ÇAM
ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

Türklerin askerlik ve savaş tarihine dâir epeyce kitap ve araştırma yayınlanmış olmakla birlikte onların askerî mamarisi hakkında yazılanların sayısı çok fazla değildir. Bunun bellibaşlı sebeplerinin, bu eserlerin, diğer yapıların aksine bezemeden mahrum sade ve hatta soğuk görünüşlerinin, araştırmacıları fazla cezbetmemesi ve konumları, ebatları ve düzenlemleri itibarıyle, askerî yapılarda çalışmanın zorluğudur. Fakat fonksiyonlarını yitirmeleri sebebiyle özellikle şehir içindeki kaleler dışında kalan askerî yapıların kendi kaderlerine terkedilmesi sebebiyle bunların ençok tahribata maruz kalan eserler olduğu ve bu sebeple araştırmacıların ilgisini beklediği de bir gerçektir. Bu yapıların incelenmesi, mimarlık tarihimiz açısından olduğu kadar, harp tarihi açısından da gereklidir. Böylece, bu askerî binalar esas alınarak yapılan savaşların kazanılmasının veya kaybedilmesinin arkasında yatan sebepleri de daha iyi anlaşılacaktır.

En eski çağlardan beri insanlar yerleşim yerlerinin düşmanlarına karşı güvenli olmasına dikkat etmişlerdir. Bu sebeple, daha tarih öncesi çağlarda bile şehirlerin etraflarını surla çevirerek düşmanlarından korunmaya çalışmışlardır. Kaleler, bütün bir Ortaçağ boyunca en iyi savunma sistemi olmuştur. Bu yüzden Selçuklular, Anadolu'da Bizans'tan devraldıkları kaleleri daha da pekiştirmek ve yeni kaleler yapmak yoluna gitmişlerdir. Halbuki Ortaçağla birlikte barutun top teknolojisine tatbik edilmesiyle birlikte şehir içindeki kaleler ve etrafındaki surlar savunma görevlerini yavaş yavaş yitirmiştir. Fatih'in toplarına bir süre dayansa da sonunda gedik vererek Türk askerlerinin şehre girmesine engel olamayan İstanbul surları bu konuda en güzel örnektir. Fetihten hemen önce yapılan Anadoluhisarı ve Rumelihisarı ile Çanakkale boğazını korumak için inşa edilen Kilitbahir ve Seddülbahir hisarları, türlerinin son örnekleridir. Bununla beraber, Osmanlılar mevcut kaleleri tamir ve tahkim etmekten de geri kalmamıştır. Top menzillerinin ve tesir gücünün artmasıyla birlikte, büyük şehirlerin daha uzaktan savunulması cihetine gidilmiş ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren düşmanın gelebileceği yolların ve vâdilerin kontrol altına alınabilmesi için buralara hâkim istihkâmlar ve tabyalar yapılmaya başlanmıştır.

İçinde askerlerin barınması için kışlaların, hendeklerin, siperliklerin ve cephaneliklerin bulunduğu Osmanlı tabyalarının tarihi, eldeki mevcut belgelere göre 1740'lara kadar geri gitmektedir.[1] 1770'lerde ise Osmanlılar Baron de Tott nezâretinde Çanakkale Boğazı'nın Anadolu yakasında birçok tabya inşa etmişlerdir. Daha önce Çanakkale açıklarına kadar gelen Rus donanması bu tabyalar sâyesinde Boğazı geçememiştir.[2]



Erzurum'un etrafındaki tabyalarını gösteren 1863 tarihli haritadan bir ayrıntı (I Numaralı Aziziye Tabyası).

Osmanlıların doğu sınırında tabyalar önceleri İranlılara karşı yapılırken daha sonra hem doğuda, hem batıda Ruslara karşı yapılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda doğuda Kars, Erzurum, Ardahan şehirleri takviye edilmiştir. Balkan'larda ve Trakya'da ise bu tür istihkâmları Şumnu, Rusçuk, Varna, Silistre, Vidin, Plevne, Edirne

ve Çanakkale civarında görüyoruz. Yine bu tehlike dolayısıyle İstanbul boğazının iki tarafı ve Trabzon gibi önemli Karadeniz şehirleri de takviye edilmiştir.

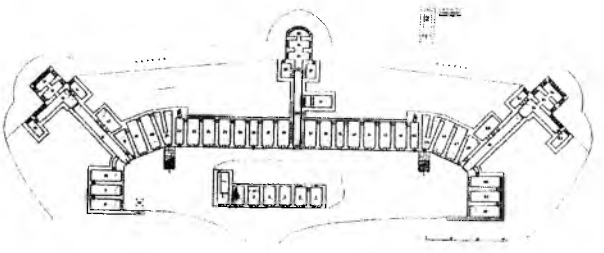
Tabya yapım faaliyetlerinin zirveye çıktığı dönem 1853, 1877/78 Osmanlı-Rus savaşları ve 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı öncesine rastlayan yıllardır. Bunun için önce strateji uzmanı, haritacı ve ressamlardan müteşekkil bir komisyonun kurulduğu, bunların yerinde yaptıkları tesbitler neticesinde tabyaların plân ve kesitleri yapıldıktan sonra inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bunlardan Fosfor Mustafa Paşa'nın başkanlığındaki birinci "Anadolu İstihkâmat Komisyonu" tarafından hazırlanan tabya ve istihkâmların projelerinden (1280/1863) tarihli bir tanesi hâlen arşivlerde bulunmaktadır.[3] Balkanlardaki tabyaların da buna benzer bir komisyon marifetiyle hazırlanıp inşa edildikleri bilinmektedir. Bu komisyonlardan bazılarının üyelerinin adlarını bilmekteyiz.

Erzurum Büyük Höyük Tabyası'nda karargâh (solda), kışla (sağda) ve topçu odaları (üstte)

Osmanlılar tarafından yapılan tabyaların isimleri tesbit edebildiğimiz kadarıyla şöyledir:

Erzurum: Toprak Tabya, Mecidiye Tabyası, 1, 2, 3 Numaralı Aziziye Tabyaları, Ahâli Tabyası, Büyük Kiremitlik, Küçük Kiremitlik, Büyük Palandöken, Küçük Palandöken, Sivişli, Ağzıaçık, Toparlak, Gez, Çobandede, Dolangez, Uzunahmet, İlâve, Büyük Höyük, Küçük Höyük, Tafta, Karagöbek.

Kars'ın hemen etrafındaki Tahmas, Yüksek, Yarımay, Laz, Telek, Teesdale, Thompson, Zohrab, Churchill, Göl, Williams, Arap, Koltuk, Telli, Hafız Paşa, Yeni, Fevzi Paşa, Lelek, Süvari, Çatlak, Vasıf Paşa, H.... Paşa, Kanlı, Çiçek, Karadağ tabyaları olmak üzere yirmibeş tabya 1877/78 Savaşına bizzat sahne olmuş tabyalardır.[4]



Erzurum Büyük Palandöken Tabyası'nın plânı.

1878 yılında Ruslar'ın Plevne Savaşı'nı müteakip Çatalca önlerine kadar gelmesi sebebiyle İstanbul'un savunmasının Edirne'den başlatılması stratejisine uygun olarak Edirne şehrinin etrafına çok sayıda tabya yapılmış olup 1913 yılındaki Balkan Harbi'nde savaşa bizzat sahne olan bu tabyalar şunlardır: Hızırlar, Abdurrahman Ağa, Kazantepe, Aynalı, Toprak, Karagöz, Kemer, Başhöyük, Yassı Tepe, Harap, Küçüktaş, Büyüktaş, Eski, Ayvaz Baba, Bağlarbaşı, Cevizlik, Kestanelik, Yıldız, Topyolu, Kıyık, Kafkas.

Çanakkale'deki tabyalar hakkında bildiğimiz kadarıyla basılmış bir kitap veya makale mevcut olmadığı için bunların sayıları, isimleri ve mimarileri hakkında fazla bir bilgimiz mevcut değildir.[5] Şu kadarını söyleyebiliriz ki, I. Dünya Savaşı sırasında en çok görev düşen tabyalar Ertuğrul ve Orhaniye tabyaları olmuştur. Diğer bazıları ise şunlardır: Mecidiye, Hâmidiye, Mesudiye, Namazgâh ve Yıldız.

Osmanlıların Plevne'de de pekçok tabya inşa ettirdiğini ve bunların 1877/78 Osmanlı-Rus Savaşında kullanıldığını biliyoruz.[6]

Genellikle yüksek tepelerde yapılan ve bazıları onlarca odadan meydana gelen ve uzunluğu 200, genişiği 100 metreyi bulan, üçte ikilik veya dörtte üçlük kısmı yerin altına gömülü bu tabyaların çok büyük emek ve masraflarla yapıldığına hiç şüphe yoktur. Özellikle, ağır kış şartları sebebiyle inşaat süresi yılda üç dört ayı geçmeyen Erzurum ve Kars'ın 2500-3000 metre yüksekliktekî dağlarında 3-4 yıl içinde yapılıp bitirilen bu tabyalar Osmanlıların son zamanlarında bile inşaî ve askerî organizasyondaki maharetlerini, ekonomik güçlerini savunmada kullanmadaki azimlerini ve mimarî kaabiliyetlerini göstermesi bakımın-

dan önemlidir. Ne yazık ki çok iyi plânlanmış olmalarına rağmen Balkanlardaki ve Kars'taki bu tabyalar yenilgiye engel olamamıştır. Erzurum'da ise 1877/78 Harbi'nde bilhassa Aziziye ve Mecidiye tabyalarının büyük iş gördüğü herkesin malûmudur. Bununla beraber I. Dünya Savaşı sırasında tabyaları yeterli kuvvetlerle donatamadığı ve Rusların, Osmanlı savunmasının en zayıf halkası olan Tortum yolu üzerindeki tabyalardan saldırıya geçip diğer tabyaları arkadan çevirmesi sebebiyle bu tabyalar pek fazla bir işe yaramamıştır. Fakat Çanakkale Savaşları sırasında boğazı koruyan tabyaların, zaferdeki payı büyük olmuştur.

Yaklaşık yüz yıl boyunca stratejik şehirlerin ve mevkilerin korunmasında en birinci müstahkem yapılar olan tabyaların hep aynı kalmayıp, savaş stratejilerindeki değişikliğe uygun olarak hem konumlarında, hem de unsurlarında birtakım gelişmeler kaydettiğini görmekteyiz. Mesela 1877/78 Rus savaşlarından edinilen tecrübelerle, bu tarihten sonra yapılan tabyaların üstlerine top mevzileri ve topçu odaları yerleştirilmiştir. Böylece, içinde ocağı da bulunan bu odalar sayesinde topçularımızın daha iyi şartlara savaşması düşünülmüştür. Yine bu savaştan sonra diğer bir yenilik olarak hendeklerin köşelerine ve uç noktalarına açılan pusu odalarını görmekteyiz.

Osmanlı tabyalarından bir kısmı, savaşlarla, tabiat şartları ile ve insan eliyle tahrip edilmiş ise de, şehirlerden uzak olmaları ve askeri bölgelerde bulunmaları sebebiyle büyük bir kısmı genelde iyi korunmuşlardır. Mevcut tabyaların incelenmesi neticesinde bu tabyaların gelişme seyrini ve hangi unsurlardan meydana geldiğini görebilmekteyiz. Buna göre, Osmanlı tabyalarının özellikleri özetle şöyledir:[7]

1- Korunması düşünülen şehirlere düşman tarafından ulaşan bütün yollarla vâdilere hâkim noktalarda biribirlerini görecek şekilde yapılmışlardır.

2- Tabyaların düşmana bakan tarafları ve üstleri kalın bir toprak tabakasıyla kapatılarak hem düşman toplarının tesirinden korunmuşlar, hem de iyice kamufle edilmişlerdir.

3- Bu tabyalar düşmanın göremeyeceği taraftan biribirlerine yollarla bağlanmıştır.

4- Tabyanın merkezinde bulunan kışla kısmını meydana getiren odalar, askerlerin sevk ve irtibatını kolaylaştırmak için biribirine ara kapılarla irtibatlandırılmıştır.

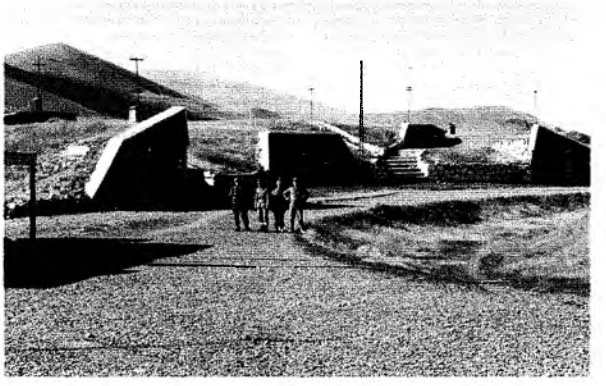
5- Kışlanın önünde geniş bir avlu bulunmaktadır. Birçok tabyanın dış avlusunun mazgal pencereli duvarlarla çevrilmiş olduğunu görmekteyiz. Hendeklerdeki pusu odaları ve bu avlu duvarları, şartlar ne olursa olsun, tabyanın son fert kalıncaya kadar korunmak maksadıyla nasıl teçhiz edildiğini göstermek bakımından önemlidir.

6- Cephane kısımları, kışla kısmından uzakta ve daha içeride bir yerde yapılmışlardır.

7- Tabyaların düşmanın gelebileceği yönde derin ve geniş bir hendek bulunmakta olup, buralara top ve makineli tüfek yuvaları kazılmıştır.

8- Yine bu hendeklerin uç noktalarına pusu odaları yerleştirilmiştir. Pusu odalarından hendeğe çok sayıda mazgal pencereler açılmıştır. Bu pusu odaları her ne kadar biribirini görecek ve hendekte ölü nokta bırakmayacak şekilde yapılmışsalar da, mazgal pencereleri öyle bir konumda ve açıda yerleştirilmiştir ki pusu odasındaki bir Türk askerinin, karşıdaki pusu odasındaki diğer Türk askerini vurması mümkün değildir. Bu, tabyaların belki de en önemli en ayrıntısını ve inceliğini teşkil etmektedir.

Erzurum Mecidiye Tabyası'nın genel görünüşü.



Erzurum Tafta Tabya'dan bir görünüş.

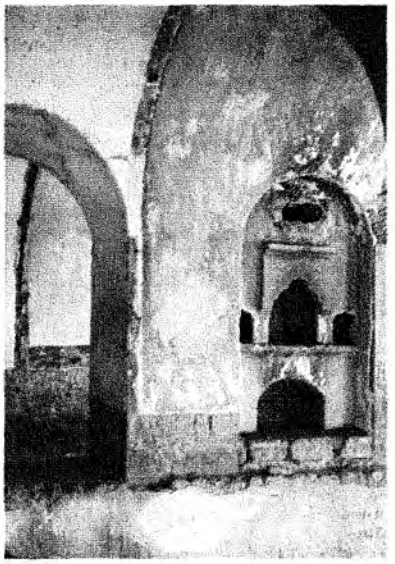
9- Her tabyada mutfak, su kuyusu (veya sarnıç) ve helalar bulunmaktadır. Mutfak ve kuyu veya sarnıç merkezde bir yerde olduğu halde, helalar merkezî kışlanın bir kenarındadır.

10- Tabyalar ilk bakışta belki ana kışla kısmının plânının yayvanlık derecesine göre "hilal" ve "yay" olmak üzere iki ana plân şeması gösterirlerse de bunlar kesin değildir. Zira bir tabyanın esas maksadı, bir stratejik mevkiin korunmasıdır. Bunun için, arazi yapısı ve şekli neyi gerektiriyorsa tabya ona göre tanzim edilmiştir. Yoksa büyüklük ve üslup endişesi asla gözetilmiş değildir. Bütün tabyaların yarımay şeklindeki bir plân üzerine oturtulan ana kışlanın etrafında teşekkül ettiği görülmektedir.

11- İncelediğimiz hiçbir tabyada kitabe ve süs unsuru yoktur.

12- Taş duvarların kalınlığı bir metreden fazladır.

13- Birçok tabyada ana kışla kısmından biraz uzakta ve merkezî bir yerde karargâh olduğunu düşündüğümüz ayrı bir bina vardır.



Erzurum Mecidiye Tabyası'nda ocak.

14- Tabyaların odaları içten beşik tonozlarla örtülmüş, dıştan ise en az birbuçuk-iki metre kadar toprakla kapatılmıştır.

15- Üstteki topçu odalarına ulaşmak için yanlarda rampalardan istifade edilmiştir.

16- Hangi maksatla yapılmış olursa olsun bütün odaların pencereleri iç avluya bakmaktadır. Bu sebeple odalar loştur. Pencereler genellikle yuvarlak kemerlidir.

17- Odaların içine, bir ucu kapının hemen yanından dışarıya açılan ve biribirine duvar içinde birer kanalla bağlanmış olan havalandırma delikleri konulmuştur.

18- Bu tabyalarda, ordunun müezzinlerinin olduğunu ve bunların sabah namazına uyandırmak için ezan okuduklarını bilmemize rağmen,[8] sırf ibadet için yapılmış müstakil mescitlere rastlamıyoruz. Anlaşılan, her birlik namazını, kendi koğuşunda ve çadırında kılıyordu.

1 Başbakanlık Arşivi, Cevdet Tasnifi, Askeriye, s. 373, sıra 6187 ve aynı tasnif s. 3191, sıra 52291.

2 Tuncel, M., "Çanakkale Boğazı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul, 1993, s. 202.

3 Erzurum ve çevresindeki istihkâmları gösteren bu harita Ankara'da Harita Genel Komutanlığı Arşivi'nde muhafaza edilmektedir.

4 Hozier, H. M., *The Russo-Turkish War*, London, 1878, s. 890.

5 Çanakkale boğazını korumak için yapılan tabyalarla ilgili olarak Genelkurmay Başkanlığı Askerlik Tarihi ve Stratejik Etüd Dairesi Başkanlığı Kütüphanesinde T.S.K. 724 numarada kayıtlı, daktilo ile yazılmış "Çanakkale Tabyaları" isimli bir kitapçığın mevcut olduğunu biliyoruz. Ne yazık ki, bu kütüphanede sivillerin çalışmasına birkaç seneden beri izin verilmediği için bu kitapçığı inceleme imkânı elde edemedik.

6 Kuropatkin, *Kritische rücklicke auf den Russich-Türkischen Krieg 1877-78*, Berlin, 1889-90; Grzesicki, V.-Wiedstruch, F., *Der Russuch-Türkische Kriegrauf der Balkan-Halbinsel mit 3 text und 51 karten-beilagen*, Wien 1911, K-Blg 114 ve 115 numaralı Plevne haritaları.

7 Tabyaların özellikleri hakkında daha geniş bilgi için şu kitaba bakılabilir: Nusret Çam, *Erzurum Tabyaları*, Ankara, 1993.

8 Mehmet Arif, *Başımıza Gelenler* (Hazırlayan Ertuğrul Düzdağ), Tercüman Yayınları İstanbul, tarihsiz, c. 2, s. 563.

KAYNAKLAR

Aşıroğlu, T., "Erzurum Tabyaları", *Tarih Yolunda Erzurum*, S. 1 (17), Haziran 1980, Erzurum, 1983, s. 4.

Aşıroğlu, T., "Aziziye Tabyaları", *Tarih Yolunda Erzurum*, S. 18, (Temmuz 1983), Erzurum, 1983, s. 10.

Çam, N., *Erzurum Tabyaları*, Ankara, 1993.

Grzesicki, V.-Wiedstruch, F., *Der Russuch-Türkische Kriegrauf der Balkan-Halbinsel mit 3 text und 51 karten-beilagen*, Wien 1911.

Hozier, H. M., *The Russo-Turkish War*, London, 1878, s. 890.

Karpuz, H., "Erzurum Tahkimatı ve Tabyaları", *Türk Kültürü*, S. 209-210, Ankara, 1980, s. 148-158.

Kocagüney, V., Erzurum Kalesi ve Savaşları, İstanbul, 1942.

Kuropatkin, *Kritische rücklicke auf den Russich-Türkischen Krieg 1877-78*, Berlin, 1889-90.

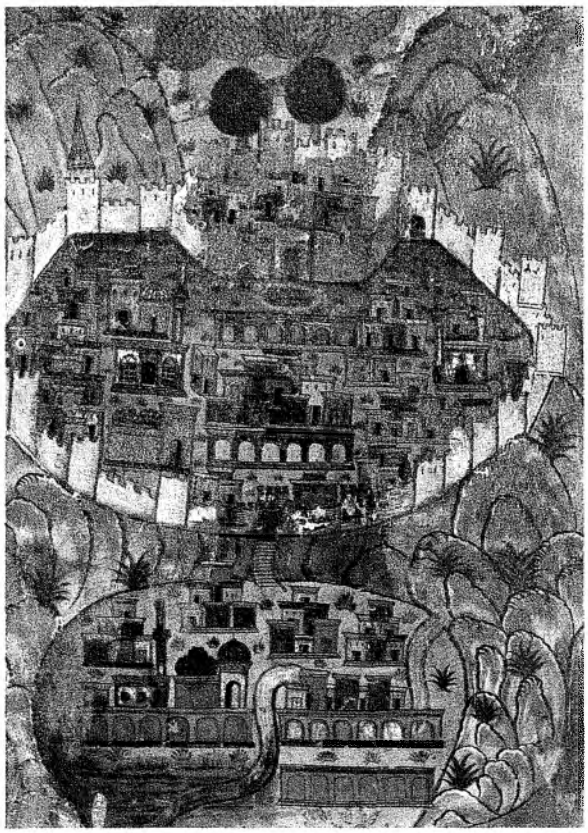
Sevgen, N., *Anadolu Kaleleri*, Ankara, 1959.

Tuncel, M., "Çanakkale Boğazı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul, 1993, s. 202.

OSMANLI DÖNEMİ KALE MİMARİSİ

YRD. DOÇ. DR. ALİ BORAN
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Arapça *"ka-le'a"* fiilinden gelen *"kal"* mastarı, *"bir şeyi kökünden sökmek"* manasına gelmektedir. *"Kulâ'a"* ve *"kullâ'a"* kelimeleri *"tepe gibi yüksek olan şey"* anlamı taşımaktadır. *Tarih boyunca kaleler, genellikle şehirlerin etrafı, yol kavşağı, önemli yere giden ana yol, geçit yeri, dağlar arasındaki boğaz, denize uzanan burun, kıyıdan az uzaktaki adalar, köprü başları, denizlerin boğazları gibi stratejik yerlerde, arazinin tabii özelliklerinden de yararlanılarak inşa edilmiştir.* Kaleler yapılırken kolay ve az sayıda bir kuvvetle savunulabilmesi, gerektiğinde içeridekilerin dışarı çıkabilmesi için bir bölümün olması, uzun süre kuşatmalara dayanabilmesi, kalenin birkaç yönünün tabii şekilde korunması gibi unsurlar göz önünde tutularak inşa edilmişlerdir. Kaleler çoğunlukla sürekli kalın bir duvar (sur, beden) ve duvar boyunca dizilen aralıklı burçlardan oluşmaktadır. Duvarlar genellikle, taş, kimi zaman da tuğladan yapılır ve Horasan harcıyla örülür. Burçlar birbirini görebilecek ve korunabilecek biçimde konumlanırlar. Kale duvarlarının üstü, savunanların her yere yetişebilmelerini sağlamak amacıyla düz yapılır ve bu düzlüğe *"seyirdem yeri"* denir. Duvar üstünde *"barbata"* denen mazgallı bir korkuluk yer almaktadır. Kayalık tepelerdekiler hariç genellikle duvarların alt kısımlarında içi su dolu savunma hendeği bulunur. Kalenin girişini korumak ve hendek üzerinden geçişi sağlamak için iner kalkar ahşap bir köprü yapılır. Kale duvarlarının hemen önündeki toprak banda *"tahte'l-kal'a (tahtakale)"* denir. Bazı kale duvarlarının üst bölümlerinde *"senkendaz"* veya *"külubendaz"* denen ve alt bölümlerindeki deliklerden taş, kaynar su vb. atılarak duvar diplerinin korunduğu ahşap ya da taş çıkmalar yapılmıştır. Kale mimarisinin en önemli bölümü, kule veya burçlardır. Kulelerden birisi diğerlerinden yüksek ve sağlam tutulur. Bu kuleye balâhisar veya başkule denilmiştir. Yiyecek ambarı, sarnıçlar ve koğuşlar kalelerde bulunması gereken bölümlerdir.[1]

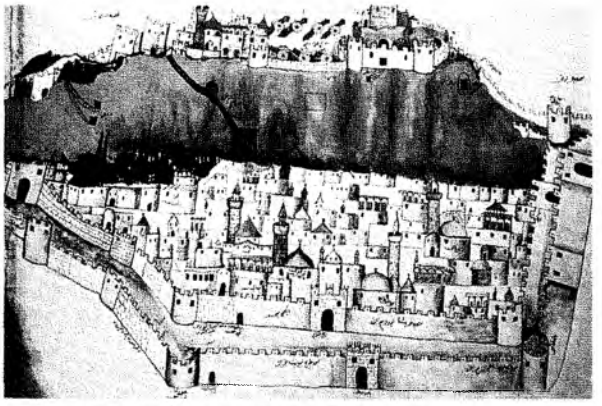


Bitlis Kalesi. (Matrakçı Nasuh)

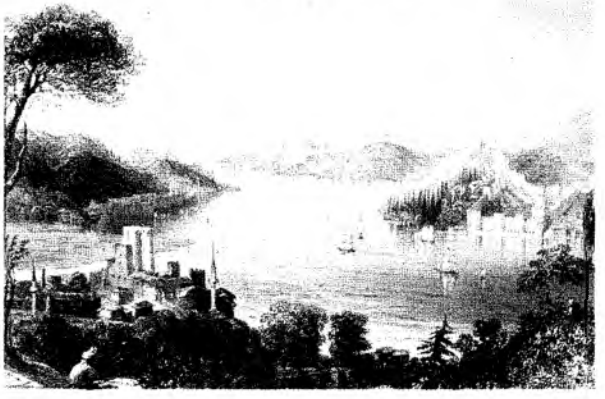
Kaleler, genellikle *iç kale, dış kale, şehristan* ve *ahmedek* gibi bölümlerden oluşmaktadır. Ahmedek ve dış kale bazı kalelerde bulunmamaktadır. Bunun yerine kale, sadece iç kale bölümünden ibaret olabilmektedir. *İç kale;* surlarla çevrili bir kentin en yüksek yerinde hükümdarın, beyin ya da komutanın oturmasına ayrılmış, en son savunma yeri olan kale bölümüne denir. Surlarla çevrili iç kalede, yönetici sarayı, beylerin konutları, darphane, tutukevi ve ibadethane (camikilise) gibi yapılar yer al-

maktadır. Kentin asıl bölümünü oluşturan *şehristan* (şehir), ticaret ve konut alanlarını, dini ve diğer kamu yapılarını içine alan bölüme denmektedir. Kentin asıl bölümünü oluşturan şehrin etrafını çeviren sura da *dış kale* adı verilmektedir. Bir surla çevrili Türk kentlerinin şehristan bölümünde; mahalleler, çıkmaz sokaklar, saray, kamu yapıları, meydan, ulu cami, vakıf kurumları ve pazar yerleri gibi bölümler genellikle yer almaktadır.

Antik dönemdeki kalelerin inşasında, Anadolu'nun eski mimari geleneklerinden geniş ölçüde faydalanılmıştır. Bu dönemde yapılan kaleler daha çok, şehirleri savunmak için dış kale olarak kullanılmıştır. Roma döneminde sınır bölgelerinde yapılan kaleler daha çok iç kale şeklindedir. Romalılar bu tür kaleleri Mezopotamya bölgesinde ve daha çok İran akınlarına karşı yapmışlardır. Kuzey Afrika'da da yeniden hakimiyet kurmak için iç kale şeklinde kaleler inşa etmişlerdir.



1- Van Kalesi Minyatürü (Topkapı Sarayı Arşivi).



2- Boğaziçi, Anadolu ve Rumeli Hisarı (W.H.Bartlett-G.K.Richardson).

Orta Asya'da Türkler'in yaşadığı bölgelerde kale-şehir şeması çok yaygın olarak görülmektedir. Neolitik devirden itibaren yaygın şekilde kentlerin etrafını kaleler kuşatmıştır.

VII. yüzyıldan itibaren Ege kıyılarına kadar ilerleyen Perslere, Araplara ve Karadeniz'den gelen akınlara Bizans İmparatorluğu karşı gelememiş ve VIII. yüzyılın başlarında bir zamanların zengin kentlerinin pek çoğu yok olmuştur. Bu nedenle Bizans İmparatorluğu Anadolu'nun çeşitli yerlerine kaleler yaptırmak zorunda kalmıştır. Malazgirt Savaşı'ndan sonra (1071) Anadolu'da Türklerin yerleşmeye başlamaları sonucu batıya doğru gerileyen Bizans, sınırlarını korumak için, hakim tepeler üzerine belirli bir plan olmaksızın arazi biçimine göre iç kaleler uydurmuşlardır. Bazı kaleler de gemilerin sığınabilecekleri tabii koyların hakim yerlerine kurularak deniz ticaret yolu güvenlik altına alınmıştır. Gebze kıyısındaki Eskihisar, Çeşme, Bodrum kaleleri bu tür kaleler içinde yer almaktadır. Yakın Doğu'da Haçlı Seferleri sırasında inşa edilen kaleler, kale mimarisinin en önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bunların örneklerini Suriye, Lübnan, Filistin, Kıbrıs, Rodos ve Anadolu'da görmek mümkündür. Avrupa'dan gelip buralara yerleşen şövalyeler, Avrupa'daki kalelerin benzerlerini bulundukları topraklarda inşa etmişlerdir. Bunlar Akka'daki kalede olduğu gibi çok sağlam ve korunaklı bir mimari göstermektedir.

Türkler, Anadolu'ya geldikleri zaman eski çağlardan kalma çoğu sağlam vaziyette pek çok kale ile karşılaşmışlardır. Günümüze kadar gelebilen kalelerin çoğu tamir edilerek, bazı bölümler eklenmiş ve Türkler tarafından kullanılmıştır. Kaleler, o yörenin iklim ve topografya özelliğine en iyi biçimde uydurularak şekillendirilmiştir. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi yalnızca ülkenin nüfus yapısını değil, yerleşme sistemini de köklü biçimde değiştirmiştir. Anadolu'da Türkler tarafından alınan yörelerde XII. yüzyıl öncesine ait fazla bir yapıyla karşılaşılmaması da, bu döneme kadar Türklerin savaşlarla uğraştıklarını göstermektedir. XIII. yüzyıldan itibaren uluslararası ticaretin büyük gelişme göstermesi, açık kent yerleşmelerini teşvik etmeye başlamıştır. Çünkü, kervanlarla yapılan ticaret, büyük kafilelerin kent merkezine giriş ve çıkışlarını gerektirmektedir. Kapalı kentlere giriş çıkışlar belirli zamanlarda olduğu için ticaret açısından büyük kayıplara neden olmuştur. XIII. yüzyıldan sonra dış kalenin fazla yapılmadığı anlaşılmaktadır. Bu tarihten sonra yapılan kaleler, genellikle iç kaleden ibarettir.

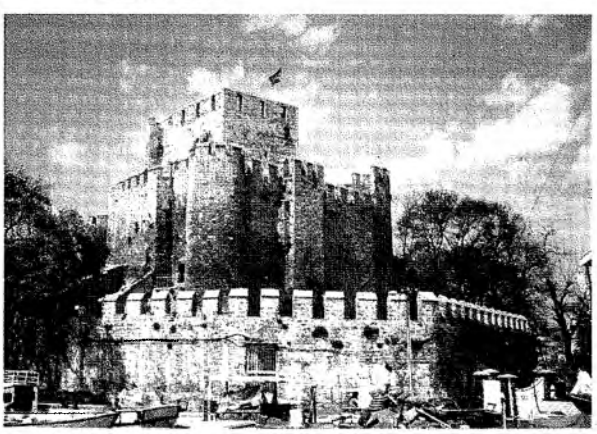
Anadolu'yu yurt edinen Türkler pek çok yeni kale inşa ettikleri gibi, stratejik bakımdan önemli yerlerdeki eski kaleleri de onarmışlardır. Birçok yeni bölümlerin eklenmesi sonucunda birer Türk kalesi haline gelen bu yapıların tarihlendirilmesi ve döneminin saptanması zorlaşmaktadır. Selçuklu çağında bölgesel beyliklerden Mengücekoğulları, Danişmendliler, Saltuklular, Artuklular ve Anadolu Selçuklu Devleti, stratejik konuma sahip şehir ve kasabaların etrafını dış kalelerle emniyete almışlardır. Konya, Kayseri, Diyarbakır bu tür dış kalelere birer örnektir. Anadolu'da Türk iskanı sırasında değişik konum ve özelliklerde pek çok iç kale inşa ettirildiği anlaşılmaktadır. Bunlardan bazısı iskan yerini korumak için arazinin en hakim yerinde yapılan kent içindeki iç kalelerdir.

Osmanlı döneminde ilk yapılan kale, Osman Gazi'nin Bursa'nın fethi sırasında (1314) doğuda Kaplıca Kapısı, batıda dağın eteğinde Balabancık'taki Balabancık Hisarı'dır.[2] Bu iki kale, Bursa Kalesini fethin öncesinde gözetleme ve Bursa'nın fethini hızlandırma amacına yöneliktir. Bu tarihten önce bir kale inşa edilip edilmediğini şimdiki bilgiler ışığında bilemiyoruz. Osmanlı Devleti zamanında önceki dönemlere ait kentlerin büyük çoğunluğu kullanılmıştır. Kenti çeviren kaleler ise, garnizon ve yöneticilerin kalmaları amacıyla iç kaleye dönüştürülmüştür. İstanbul, Ankara ve İznik gibi kentlerin surları kendi sınırını hiç aşamamış ve eski önemini Osmanlı döneminde koruyamamıştır. Zaten bu surların koruma işlevi yoktur. Aksine düzen içinde ayak bağı olmuşlardır. Surlarla korunan bir kenti gereksiz kılan şey, ülke sınırları içindeki uzak kentler için sağlanmış güvenlik düzeni ve savaşmaya alışık bir ordu tarafından belirlenmiş askeri koşullardır. Merkezi yönetim surla çevrilmiş kentlere fazla güvenmemiştir. Profesyonel ordu ile güvenliği sağlamıştır. Öte yandan kent dokusunun düşük yoğunluğu ve kent dışı varoşların ise çok yaygın olması mantıklı bir kent suru yapımını zor, hatta imkânsız kılmıştır.

Anadolu'daki birçok Osmanlı şehri ise, Celali isyanları, Ruslar ve İranlılar'la devamlı anlaşmazlık içinde olmaları gibi nedenlerle kent surları korunmuş, bir kısım surlar yeniden yapılmış ve iç kaleler tahkim edilmiştir. Amasya, Ankara, Bursa, Yarhisar, İznik, Edirne, Diyarbakır, Gaziantep, Giresun, Kayseri, Silifke, Kastamonu, Hatay, Konya, Kütahya, Manisa, Rize, Sinop, Hoşap, Kahta, Maraş, Van ve Kars gibi şehirlerde eski surların korunduğu ve yer yer yenilendiği anlaşılmaktadır. Başbakanlık Arşivi'nde kalelerin tamiri ve kullanımı ile ilgili yirminin üzerinde Kale Defterleri bulunmaktadır. Bu defterlerle ilgili çalışmamız devam etmektedir.

Van Kalesi: Van ovasının ortasında yükselen yalçın kayalığın üzerine kurulan iç kale ile bunun güneyindeki dış kaleden oluşan Van kalesi, Çaldıran Savaşı'ndan (1514) sonra ve I. İran seferi esnasında (1534) kale alınmışsa da tekrar Safevîler'in eline geçmiştir. Osmanlı Devleti'nin II. İran seferinde (1548) Van Kalesi Osmanlı topraklarına katılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman tarafından iç kale tamir ettirilmiştir. 1548 tarihindeki tamirden sonra Osmanlı kalesi özelliği kazanmıştır. İran'la ilişkilerde Van Kalesi önemli görevler üslenmiştir.

3- Anadolu Hisarı.

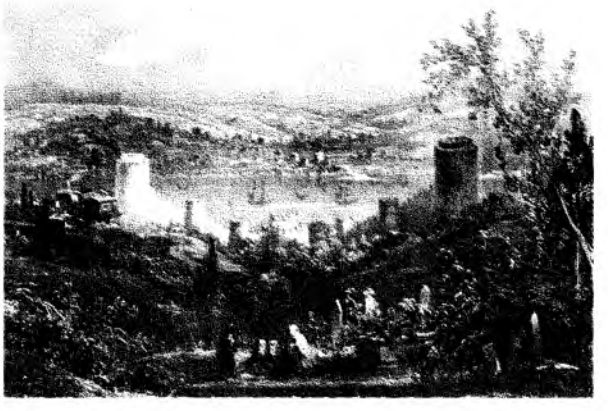


4- Anadolu Hisarı.

Kars Kalesi: Şehrin kuzeyindeki yalçın tepe üzerinde yer alan iç kale ile tepenin eteğindeki dış kaleden oluşmaktadır. İç kale Karadağ tepesinin şekline göre yapılmıştır. 1534'te de Osmanlı toprağına katılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle Kars Kalesi'nin 1548'de ta-

mir edilmesinden kısa süre sora. Safeviler tarafından yeniden yıkılmıştır. Sultan III. Murad zamanında (1579) kale yenilenmiştir. Kale bugünkü halini o dönemdeki onarımdan almıştır.[3] Dış kale ve iç kaleden oluşan Kars Kalesi'nden günümüze iç kale sağlam gelmiş, dış kaleden ise fazla bir şey ulaşmamıştır. İç kale doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bir plana sahip olup, beş kat surla çevrilmiş ve iki giriş kapısı mevcuttur. Ayrıca iç kalede bir mescid ve türbe bulunmaktadır.

Osmanlı askeri yapısının bir özelliği de, birliklerin en azından bir kısmının sultan saraylarında ve iç kalelerde konaklamalarıdır. Buralar yöneticilerin evi dışında, idari ve askeri etkinlikler için belirli sayıda binaları içermektedir. Edirne Büyük Saray, Doğubeyazıt İshakpaşa Sarayı ve Topkapı Sarayı bunlara birer örnektir.

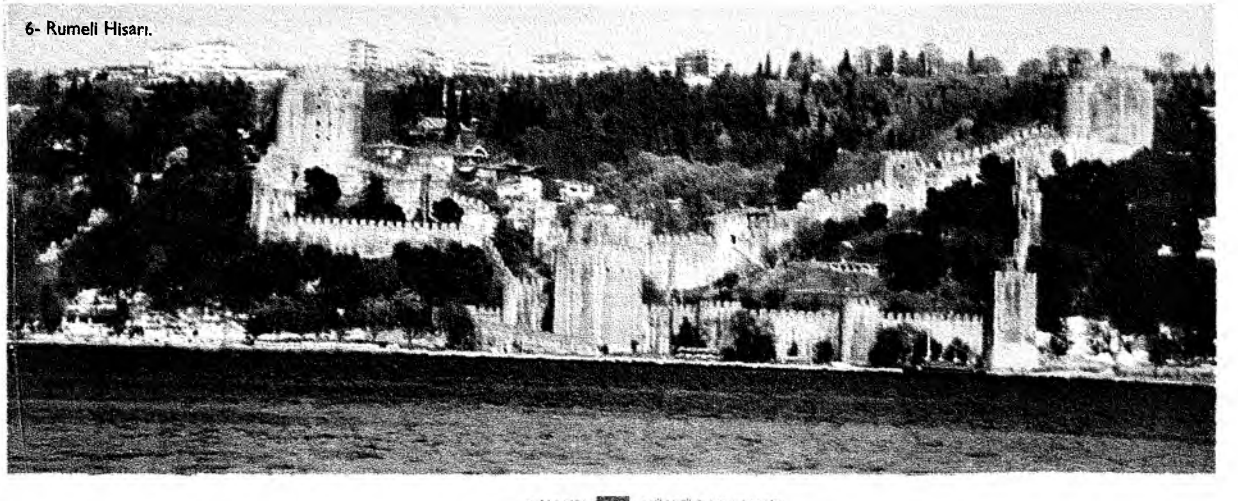


5- Rumeli Hisarı (T. Allom- W. R. Simith).

Topkapı Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire): Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u fethettikten (1453) sonra bugünkü Bayezıd Meydanı'nda bir saray (Eski Saray) yaptırmıştır. Ahşaptan olan bu saray yeterli gelmeyince Yeni Saray (Saray-ı Cedid-i Âmire) Marmara ve Boğaza hakim yerde Fatih tarafından yaptırılmıştır. Bâb-ı Humâyun isimli anıtsal cümle kapısındaki kitabede *"Hâze'l-kal'atu'l-mübarek"* ve *"Kal'atü Konstantiniyye"* şeklindeki ifadelerden kale olduğu anlaşılmaktadır. Haliç, Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne hakim bir tepede, denizden 50 m yükseklikte 220x370 m ölçülerindeki 7.000 m2'lik bir alanı kaplamaktadır. Ayrıca Fatih devrinin iki tarihçisi Dursun Bey ve Kritavulos'un eserlerinde Topkapı Sarayı için iç kale dendiği görülmektedir. Dursun Bey; devletin artan işleri karşısında, planı kendi düşüncesine uygun yeni bir sarayın yapılmasını emrettiğini, bu sarayın Konstantiniyye Kalesi içindeki manzarası itibariyle şerefli yerini sultanın bulduğunu, Arab, Acem ve Anadolu'dan mahir mimarlar ve mühendisler getirilerek kısa sürede sarayı yaptırdığını, burçları bulunan bir sur çektirerek bu yapıyı şehirden ayırdığını, bir de kale yaptırdığını belirtmektedir. İç kale Haliç, Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne hakim bir alanda kendi ismiyle anılan yerde kurulmuştur.[4] Yeni Saray'da birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü avlular, köşkler, harem, kubbealtı, Enderun, Ağalar Camii, mescidler, sünnet odası, kutsal emanetler gibi bölümler bulunmaktadır. Surlar 28 kule ile takviye edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde gerçek savunma sistemi, çok büyük olmayan ve çoğunlukla şehir dışında stratejik önemi olan yerler ile limanları korumak için yapılan kalelerdir. Bunların pek çoğu XVI. yy'dan önce inşa edilmişlerdir. İstanbul'un fethi öncesinde yapılan Boğaziçi ve Çanakkale Boğazı'ndaki kaleler Osmanlı kalelerinin şaheserlerindendir.

6- Rumeli Hisarı.

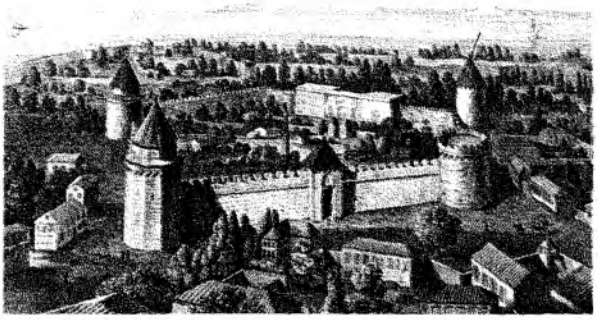


Çimbi Kalesi: Osmanlı Devleti'nin Rumeli'de ilk fethettikleri kale günümüze ulaşamamıştır. Muhtemelen yeri Gelibolu'nun kuzeyinde, Bolayır ile Kavak deresi arasındaki Kazan-ağzının güneyinde yer almaktadır[5]. Bu kale, Osmanlı Devleti'nin Avrupa'da yapacağı iskanların başlangıcı olması nedeniyle büyük bir öneme sahiptir.

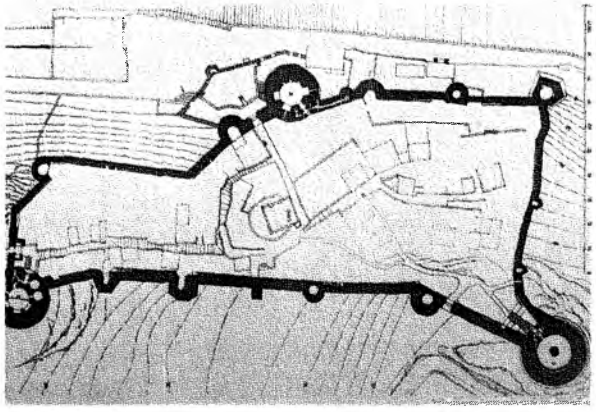
Anadolu Hisarı: İstanbul'u fethetmek isteyen Yıldırım Bayezid, İstanbul Boğazı'nın en dar yerinde, Göksu deresi ağzı ile Boğaz'ın en dar yerindeki kayalık üzerinde 797 (1394-1395) tarihinde bir kale yaptırmıştır. Yıldırım Bayezid bu kaleyi bir garnizon olarak kullanmış ve İstanbul üzerinde baskı sağlamıştır. Fatih Sultan Mehmed 1452'de Avrupa yakasında Rumeli Hisarı'nı yaptırırken, Anadolu Hisarı'nın deniz tarafına hisarpeçe inşa ettirmiştir.[6] İstanbul'un fethinden sonra asıl fonksiyonunu yitiren Anadolu Hisarı, XVII ve XVIII. yüzyıllarda Karadeniz'den gelen akınların durdurulmasında rol oynamıştır. 1825'e kadar sağlam olan kalenin 1830'dan sonra hisarpeçelerin bazı bölümleri yıktırılmıştır. 1926 ve 1965 yılında tamir gören kale günümüzde müze olarak kullanılmaktadır. Anadolu Hisarı düzgün olmayan dikdörtgen planlıdır. Düzgün kesme taş malzemeden yapılan kale, Türk mimarlığının önemli bir eseridir

Rumeli Hisarı: Anadolu Hisarı'nın karşısında, İstanbul Boğazı'nın en dar yerinde, Rumeli yakasında yer almaktadır. İstanbul'un fethinden önce Anadolu Hisarı'nın karşısında, İstanbul'un kuşatılması sırasında, Boğazın kontrolünü sağlamak amacı ile Fatih Sultan Mehmed tarafından 1452 Mart'ında bizzat Fatih Sultan Mehmed Han'ın da bulunması ile inşaat başlatılmıştır. Dört ay gibi kısa bir süre içerisinde Mimar Müslihiddin'in yönetiminde kale tamamlanmıştır (Çizim:1-2). 1460 ve 1464 yıllarındaki depremde hasar görmesi üzerine Fatih Sultan Mehmed tarafından tamir edilmiştir. 1510, 1773 ve 1794 tarihinde de yeniden tamir görmüştür.[7] II. Mahmud zamanında terk edilen iç kalenin kurşun kaplamaları kaybolmuş, ahşap kaplamaları ise çürümüştür. 1918 tarihinde de İsviçreli mimar tarafından restorasyona tabi tutulmuştur. 1955 yılında esaslı bir tamir görmüş olup, 1958'de de müze haline dönüştürülmüştür. Rumeli Hisarı'nın bulunduğu yer, deniz kıyısından batıya doğru yükselerek dikleşen kayalıklar iki tepe oluşturur. Tepedeki iki büyük kule ve sahilde bir kuleyle üçgen gibi görünmesine karşın düzgün bir plan göstermemektedir. Batıdaki kara bölümünün savunmasına büyük önem verilmiştir. Beş kapısı bulunan Rumeli Hisarı'nın surlarını ilk yapıldığı tarihte deniz suları dövmekte iken günümüzde karada kalmıştır. Kalenin içinde bir mescid, büyük sarnıç, iki çeşme ve evler bulunmaktadır.

7- Rumeli Hisarı'nın Kulesi.



8- Yedikule Hisarı (L. Clerc-A. Delvaux).

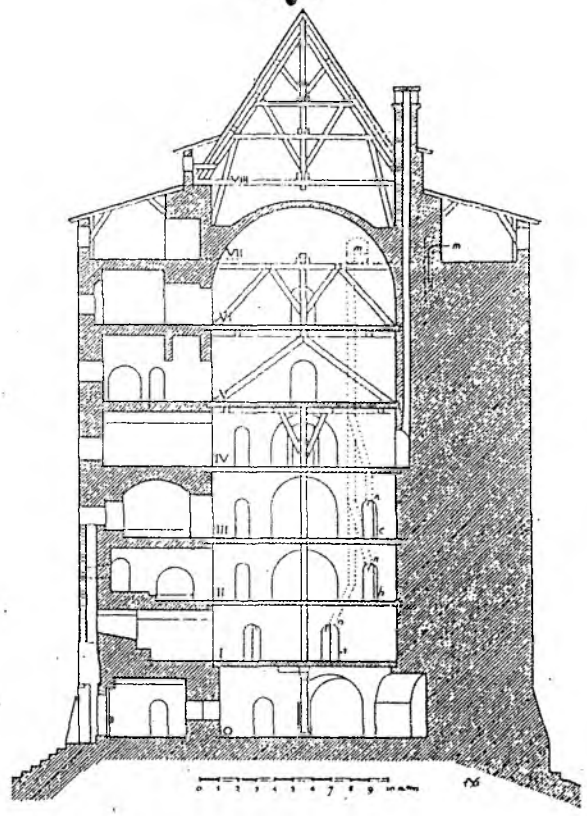


ÇİZİM 1- Rumeli Hisarı Planı (Müller-Wiener).

Yedikule Hisarı: Bizans İmparatoru I. Theodosrus tarafından 390 yılında, imparatorların savaş dönüşünde şehre girdikleri

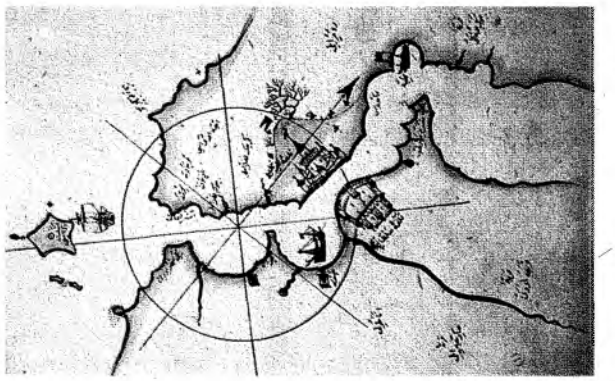
kapı (Zafer Takı) olarak yapılmıştır. Başkule olarak da isimlenen Yedikule, 1453'te Fatih Sultan Mehmed tarafından İstanbul ile beraber fethedilmiştir. Fetih sırasında belirli kısmı yıkılan Yedikule, 1457-1458 yıllarında tamir edildikten sonra savunma amacıyla kullanılmıştır. Bu tamir esnasında beş kule olan kaleye iki kule daha eklenmesiyle Yedikule ismini almıştır.

Düz bir arazi üzerinde inşa edilen Yedikule Hisarı, beşgen bir plana sahip olup, üçgen şeklindeki köşelerde büyük kule ile her kolda birer yarım yuvarlak burçlarla tahliye edilmiştir. Surların kalınlığı 5 m, yüksekliği 14 m'yi bulmaktadır. Fatih Sultan Mehmed zamanındaki tamirde bir mescid ve çeşme eklenmiştir. İç kale halini alan Yedikule Hisarı'na Fatih döneminde devlet hazinesi konmuştur. III. Murad'ın hazineyi Topkapı Sarayı'na taşımasına kadar "Hazine" adıyla da tanınan Yedikule, aynı zamanda üst düzey kişilerin hapsedildiği yer olarak da kullanılmıştır.[8] III. Selim döneminde hapishane hüviyetinden çıkmış, 1895 yılında Müzeler Müdürlüğü'ne bağlanarak bir müzeye çevrilmiştir. Yedikule Hisarı'nın içinde mezarlık, mescid, ağa evi, muhafız evi, bulunmaktadır (Çizim:3).



ÇİZİM 2- Rumeli Hisarı A Kulesi (A. Gabriel).

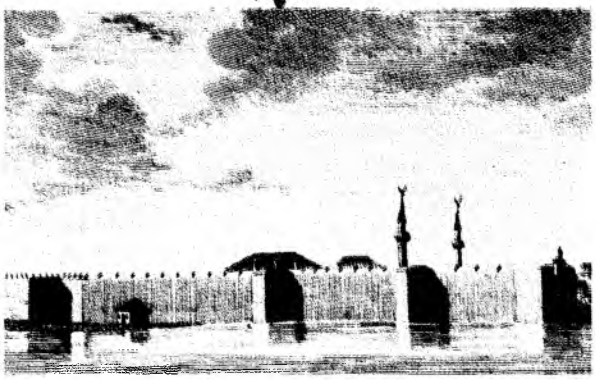
Kale-i Sultaniye ve Kilitbahir Kaleleri: Fatih Sultan Mehmed tarafından Çanakkale Boğazını kontrol altında tutabilmek için Anadolu ve Rumeli yakalarında kale yapımına başlanmıştır. Anadolu yarımadasının batıya doğru çıkıntı teşkil eden Biga bölgesi ile Gelibolu yarımadası arasında uzanarak Ege ve Marmara denizini birleştiren en dar yerinde, Rumeli sahilinde Kilitbahir Kalesi; Anadolu yakasında da Sultan Kalesini inşa ettirmiştir. Bu kalenin tarihi konusunda bazı tartışmalar olmasına rağmen, Fatih Sultan Mehmed'in emriyle Yakup Paşa tarafından 1463-1464 yıllarında yaptırılmıştır. Kale-i Sultânî (Sultan Kale) nin iki tarafı denize, bir tarafı da karaya bakmaktadır. Dördüncü cephesi Kocaca akarsuyu sınırlandırmaktadır. Kale kareye yakın bir plan göstermektedir. Dış kale ve iç kale bölümlerinden oluşan kalede iki cami ve cephanelik bulunmaktadır (Çizim:4). Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1551 yılında tamir edilmiştir. Sultan II. Selim zamanında eklemeler yapılmıştır. XIX. yüzyılda tahrip olan kalenin deniz tarafındaki dış suru ile burçları Sultan Abdülaziz devrinde (1863)



9- Çanakkale Kal'e-i Sultaniye ve Kilitbahir Kaleleri (Piri Reis).

10- Çanakkale Kal'e-i Sultaniye ve Kilitbahir Kaleleri (L. F. Cassas - L. J. Masquetier').

yıktırılmıştır. Yıktırılan kısımlara toprak tabyalar eklenmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında kale geniş ölçüde tahrip edilmiş, 1968 yılından sonra ise yeniden tamir görmüştür.



11- Çanakkale Kal'e-i Sultaniye (J. Valazquez-S. Brieva).

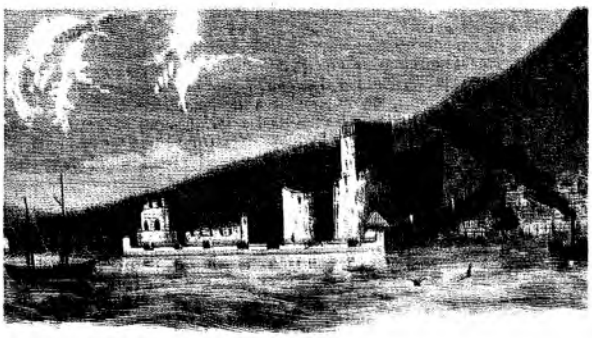
Boğazın Rumeli kıyısında, Sultan Kale'ye karşı dağ eteğinde yapılan Kilitbahir Kalesi üçgen biçimli, üçgen yapraklı yonca biçiminde bir duvarla çevrilmiştir. İç kalenin etrafını alçak bir duvar çevirmektedir. Kalenin etrafında suyunu denizden alan geniş bir hendek vardır. Kaleye kuzeyden hendek üzerine inen ahşap bir köprüden girilmekte iken günümüzde yok olmuştur (Çizim:5-6).[9]

Çanakkale Boğazı'nın önemli kalelerinden olan Gelibolu ve daha güneydeki Seddü'l-Bahir ile Kum kalesi (XVIII. yy) geç dönemde yapılmıştır.

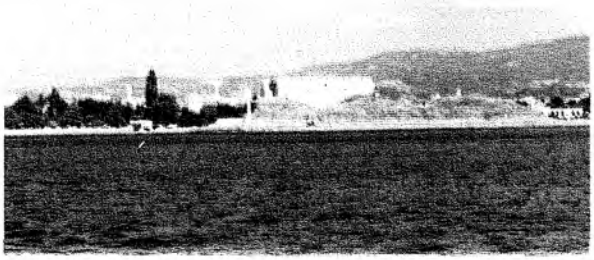
Fatih Sultan Mehmed devrinde başlayan Anadolu kıyılarındaki kale yapımı, Kanuni Sultan Süleyman dönemi sonuna kadar sürmüştür.

Enez Kalesi: Karadeniz ile Ege Denizi arasında en kısa ve en emin yolun sonunda bulunan Enez, liman şehri olarak her dönemde önemini korumuş, doğu-batı yönünde uzanan büyük Asya-Avrupa yolu üzerinde kurulmuştur. Ege adaları ile Trakya arasında köprü durumundadır. Enez Kalesi doğal tepe üzerinde Akropol'un bulunduğu yerde kurulmuştur. Enez limanından Meriç üzerinden Edirne'ye sefer yapılması Osmanlı'daki önemini artırmıştır. Bizans döneminde VI ve XII. yüzyılda kale tamir edilmiştir. Enez Kalesi 1456 yılında Fatih Sultan Mehmed zamanında alınmış, bu tarihte kale onarılmış ve Ayasofya Camii'ne çevrilmiştir. Kale, doğu-batı yönünde uzanmaktadır.[10] Kale genel olarak dikdörtgen bir plan göstermekte, içinde cami, şapel ve evler bulunmaktadır.

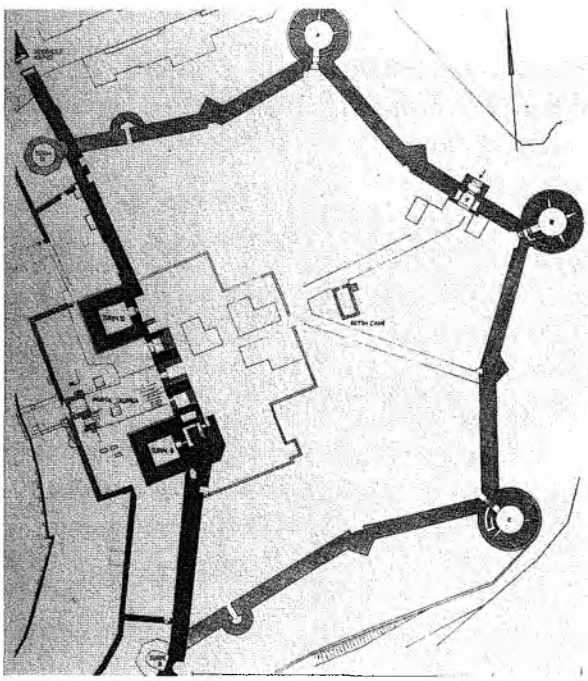
Amasra Kalesi: Kalenin kurulduğu yer, eski adalar olduğundan üç tarafı denizle çevrili bir yarımadayı saran surlar, aşağıdan yukarıya bir dikdörtgene benzemektedir. Kalenin boyu yaklaşık 300 m, eni 50 m'dir. Kalenin doğu kesiminde bir iç kale bulunmaktadır. Amasra'nın İstanbul'a hem karadan hem de denizden bağlantısı olan bir kale ve iskeleye sahip olması gibi özellikleriyle büyük bir öneme sahiptir. M.Ö. X. yüzyılda Boztepe yarımadasında Finikeliler tarafından kale yapılmış ve daha sonraki yüzyıllarda yıkılmış, Bizans döneminde (VII. yüzyıl) yeniden yapılmış-



12- Kilitbahir Kalesi.



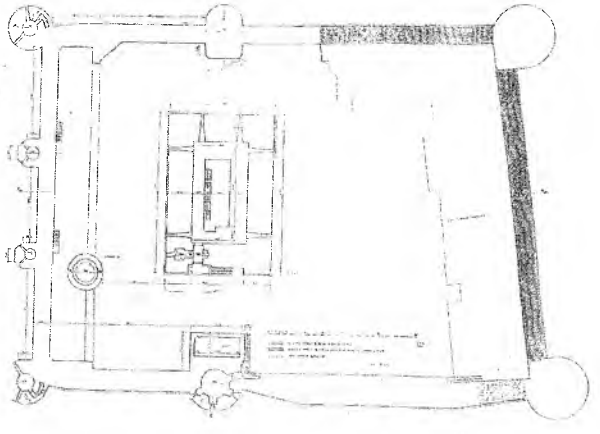
13- Çanakkale Kal'e-i Sultaniye.



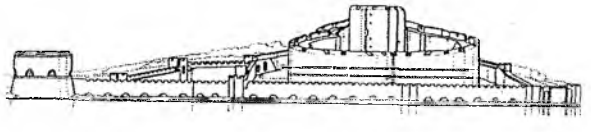
ÇİZİM 3- Yedikule Hisarı Planı (Müller-Wiener').

tır. XIV. ve XV. yüzyıllarda şehir Cenovalıların egemenliğine girmiştir. İstanbul'un fethedilmesinden sonra Türk toprakları içinde tek başına bir Ceneviz kolonisi olarak kalan Amasra, 1461 yılında karadan Fatih Sultan Mehmed idaresindeki ordunun, denizden de Mahmud Paşa idaresindeki donanmanın karşısında direnmesinin imkânsız olduğunu görünce hiç çarpışmadan teslim olmuşlardır.[11] Genel olarak dikdörtgen bir plan gösteren Amasra Kalesi iç kale ve dış kaleden meydana gelmektedir. Kale içinde Fatih Camii, kilise, kışla; iç kalede ise bir mescid bulunmaktadır

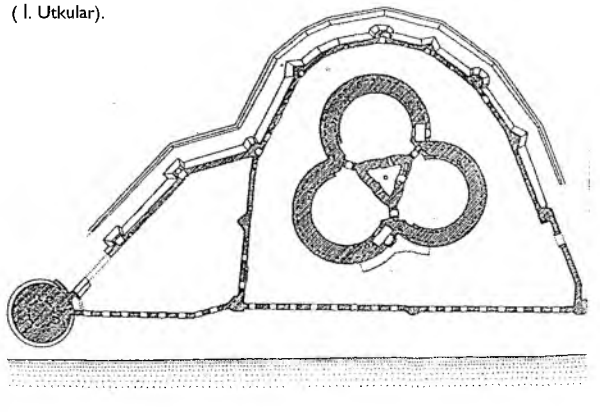
Trabzon Kalesi: Trabzon Kalesi'nin surları deniz kenarından başlayarak Zagnos ve Tabakhane dereleri arasında uzanan sırtlarda yapılmıştır. Kale, iç kale (yukarı hisar), ortahisar, aşağı hisar bölümlerinden oluşmaktadır. İç kale, Boztepe'nin güneyinde kalan yüksek kısımda yer almaktadır. İlk inşaası M.Ö. 2000 yıllarına kadar inmektedir. M.Ö. 756 yılında Miletliler tarafından tamir edilmiştir.1204 yılında Kommenoslar Krallığı kurulmuş ve Fatih Sultan Mehmed 1461 yılındaki seferine kadar bu krallık devam etmiştir. Kommenoslar döneminde Trabzon Kalesi'ne eklemeler (1286) yapılmıştır. Kale, Fatih Sultan Mehmed zamanında 873 (1468), daha sonra 897 (1491-92) ve 1551 tarihlerinde tamir edilmiştir. Trabzon Kalesi işlevine göre üç bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Osmanlı hakimiyeti altında iç kale önemini artırmış ve valilerin, şehzadelerin oturduğu yer haline gelmiştir.[12] Denizin kenarındaki dikdörtgen planlı aşağı hisar ile bunun güneyinde ve doğu kısmındaki dikdörtgen planlı orta hisar bulunmaktadır. Orta hisarın surlarıyla müşterek olarak kullanılan iç kale (yukarı hisar), üçgen bir plana sahiptir.



ÇİZİM 4- Kal'e-i Sultaniye Planı (E. H. Ayverdi).



ÇİZİM 5-Kilitbahir Kalesi'nin Planı ve Kesiti (I. Utkular).

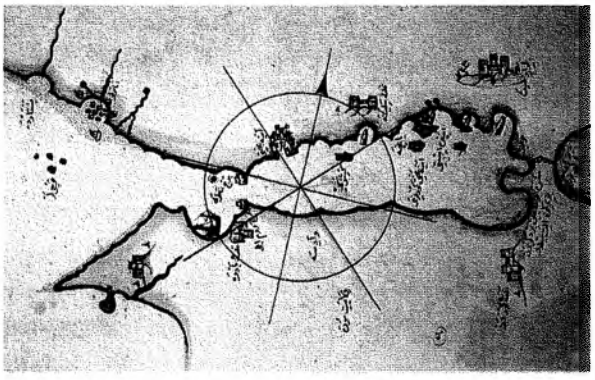


Çeşme Kalesi: Kale, Urla yarımadasının batı ucunda, bu yarımadanın karşısındaki Sakız Adası'na en fazla yaklaşmış olduğu kesimde bulunmaktadır. XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Sakız Adası ile Anadolu arasındaki ticarette en önemli bir giriş limanıdır. II. Bayezid tarafından 914 (1508) tarihinde Mehmed bin Ahmed bin Muallim isimli mimara yaptırılmıştır. Çeşme Kalesi 1770 yılındaki deniz savaşında ve 1821-1828 tarihleri arasındaki Yunan isyanında büyük bir işlev görmüştür. Bu tarihlerde kale hasar görmüştür. XIX. yüzyıldan sonra kale askeri özelliğini yitirmiştir. 17 Mayıs 1919'dan 18 Eylül 1922'ye kadar Yunan işgalinde kalmıştır. 1950'den sonra kale tamir edilmiştir. Kalenin en alçak yeri sahil şeridinde olup en yüksek yerinin yüksekliği 38 m olan meyilli bir arazi üzerinde kurulmuştur. Böylece bütün burç ve mazgalları, seyirdim yollarıyla batı yönünde limana hakimdir. Çeşme Kalesi doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bir plan göstermektedir(Çizim:7). Kale, Anadolu'da Türkler'in yaptığı önemli bir yapıdır.[13] Yapıda cami, sarnıç ve çeşme bulunmaktadır.

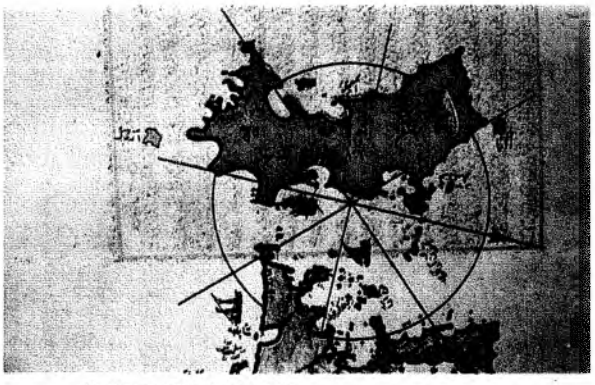
Bodrum Kalesi: Güllük körfezi ile Gökova körfezi arasında bir yarımada üzerinde, antik çağda Zephyria (Batı Rüzgârı) olan bir kayalık üzerinde kurulmuştur. Üç tarafı denizle çevrili kale, kuzey yönünden karaya bağlanmaktadır. Deniz yollarının Bodrum sahillerinden geçmesi ve gemilerin uğrak yeri olması da kalenin önemini ar-

tırmıştır. Ankara Savaşında (1402) Yıldırım Bayezid'ı yenen Timur, St. Jean şövalyelerinin merkezi durumundaki İzmir kalesini yıkmıştır. Sultan Mehmed Çelebi'nin izni ile 1415 yılında Bodrum'da St. Jean şövalyeleri yeni bir kale inşa etmeye başlamışlar, 1437 yılında da tamamlamışlardır. Kale, Kanuni Sultan Süleyman zamanında Parlak Mustafa Paşa tarafından 5 Ocak 1523 yılında Osmanlı topraklarına katılmış ve esaslı bir tamir görmüştür. Osmanlı döneminde Adalar eyaletine bağlanan Bodrum, 1770 yılında Rus saldırısında büyük hasar görmüştür. Kale, kareye yakın bir plan göstermektedir. En yüksek yeri deniz seviyesinden 85 m'dir. Bodrum Kalesi, iç kale ve dış kale bölümlerinden oluşmaktadır. Kalede şapelden çevrilmiş mescid, hamam, sarnıç, İtalyan, İngiliz, Fransız, Alman kuleleri, iç hendek ve namazgah bulunmaktadır.[14]

Anamur Kalesi: Anamur (Mamuriye) Kalesi, Anamur burnunun kenarında düz arazi üzerinde, denizin kenarında kurulmuştur. Torosların eteğinde, Akdeniz'e açılan

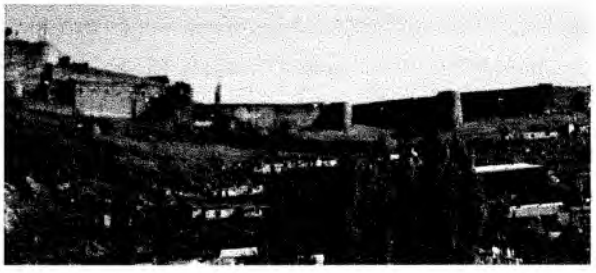


14- İnebahtı Kalesi (Piri Reis).

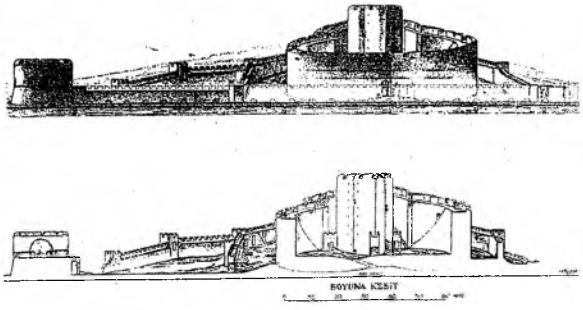


15- Çeşme Kalesi (Piri Reis).

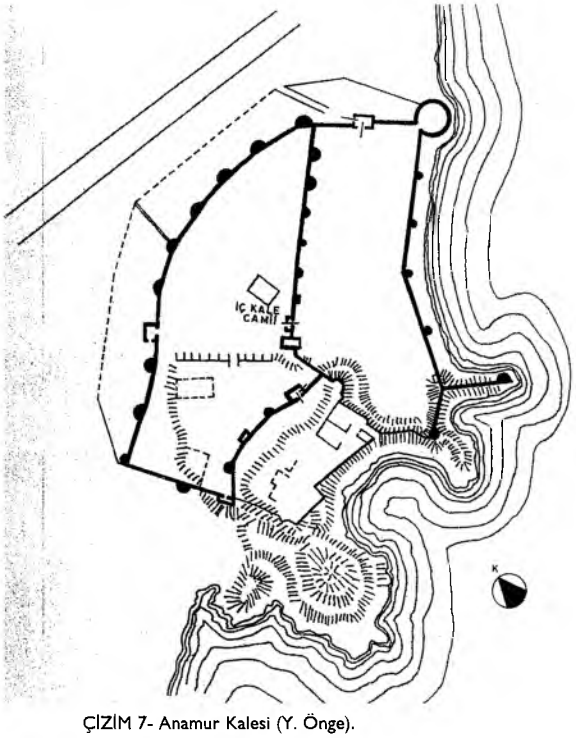
16- Anamur Kalesi.



17- Kars Kalesi.



ÇİZİM 6- Kilitbahir Kalesi'nin Boyuna Kesiti (I. Utkular).

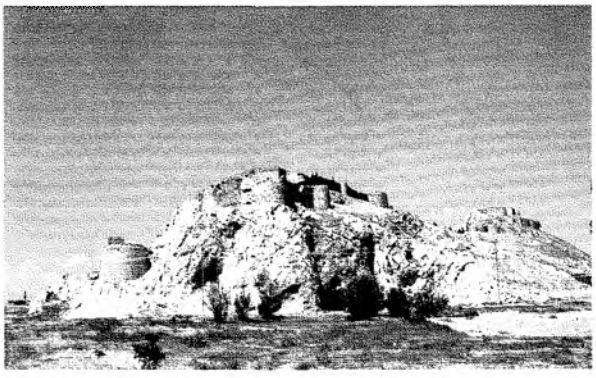


ÇİZİM 7- Anamur Kalesi (Y. Önge).

önemli limanlardan birini kontrol etmektedir. Şehrin etrafını kuşatan dış kale ile iç kale III. yüzyıldan sonra Müslüman Araplar ile Bizanslılar arasında el değiştirmiştir.[15] Alaaddin Keykubad döneminde kale onartılmıştır. 1230'dan sonra Karamanoğulları'nın hakimiyetine girmiştir. Kalenin kitabesine göre Karamanoğlu II. İbrahim tarafından 850 (1450) yılında kale büyük bir tamir görmüştür. Bu tarihten sonra kaleye, mamur edilen manasında "Mamure Kalesi" denmiştir. Anamur Kalesi, bazı kaynaklara göre XV. yüzyılın ortalarında, E. Çelebi'ye göre de II. Selim zamanında, Lala Mustafa Paşa tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde XVI. ve XVIII. yüzyıllarda kale iki kez tamir edilmiştir. İç kale, Eski Anamur şehrinin içinde ve denizin kenarında olup dış kale ise, şehrin bulunduğu kısmın etrafını kuşatmıştır. Dış kaleden günümüze hiç bir şey kalmamıştır. İç kale günümüze sağlam olarak gelmiştir. Alanya Kalesi ile benzerlik gösteren iç kale tamamıyla Türk devri özelliğini yansıtmaktadır (Çizim:8). Dış kalede tiyatro, odeion ve hamam; iç kalede, cami, türbe, şadırvan, depo gibi yapılar bulunmaktadır

Ahlat Yeni Kale: Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Savaşı'ndan (1514) sonra Van Gölü çevresi ve Ahlat, Osmanlı topraklarına katılmıştır. Harabeşehir'de bulunan ve Urartular'ın kurduğu sanılan eski iç kale, 1224 yılındaki depremde yıkılmış, şehrin savunması amacıyla yeni (1514) iç kale gölün kenarına yapılmıştır. 1517'den sonra bölge Safeviler'in eline geçmiş, I. İran Seferi'nden sonra tekrar Osmanlı topraklarına katılmıştır. 1536 yılında Şah Tahmasb'ın kardeşi Elkas Mirza'nın Kanuni Sultan Süleyman'dan yardım istemesi ve Şah Tahmasb'ın bölgeyi yeniden kendi topraklarına katması nedeniyle Osmanlı ordusu II. İran Seferi'ne çıkmıştır. Osmanlı ordusunun İran topraklarına fazla girmemesi için Şah Tahmasb bölgeyi Muş'a kadar yakıp yıkmıştır (1543). Bu istila sırasında Ahlat da yakılıp yıkılmıştır.[16] II. İran Seferinden sonra bölge ve Ahlat kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman[17] Ahlat Yeni Kale'nin tamiri ve genişletilmesi için Mimar Sinan ve Koca Zal Paşa'yı görevlendirmiştir. Yaklaşık 400x200 m ölçülerinde bir alanı kaplamaktadır. Dış kalenin güneybatı surlarına bitişik şekilde iç kale yer almaktadır. İç kale dikdörtgen planlı ve silindirik kulelerle takviye edilmiştir. Dış kalenin surlarının yüksekliği göl tarafında 13 m. kara tarafında 6-10 m.'dir (Çizim:9). Ahlat Yeni Kale klâsik Osmanlı mimarisinin güzel bir örneğidir.

Osmanlı döneminde inşa edilen kalelerin büyük çoğunluğu bugünkü milli sınırlar dışındaki yerlerdedir. Buralarda gerek liman kentleri ve stratejik yerleri, gerekse çok genişlemiş olan imparatorluk sınırlarının korunması Osmanlı'da kale yapımının gerekçelerinden biri olmuştur. Osmanlı dönemi kalelerin büyük çoğunluğu Avrupa'da bir bölümü Kuzey Afrika'da ve Kafkaslar'dadır. Tuna boylarından Macaristan'a kadar sınırları, limanları ve önemli geçit yerlerini ile fethedilen toprakları korumak için yapılmıştır. Osmanlı Devleti, Rumeli'de ilk fütuhata başladığı andan itibaren ele geçirdiği yerlerde sistemli bir iskan politikası takip etmiştir. Rumeli'de Osmanlı iskan politikasındaki asıl gaye fethedilen bu yerlerin bir Türk yurdu haline gelmesini sağlamak ve Rumeli topraklarında devlet nüfuzunu tesis etmektir[18] Bu nedenle Balkanlarda var olan kaleler tamir edilmiş ve yeni kaleler yapılarak Türk iskanının devamı sağlanmıştır. Buraların birer Osmanlı şehri halini almasında kaleler birer mihenk taşı görevi görmüşlerdir. Bu kalelerin büyük çoğunluğu yıkılmış veya ortadan kaldırılmıştır.



18- Van Kalesi.

19- Zaba Kalesi.

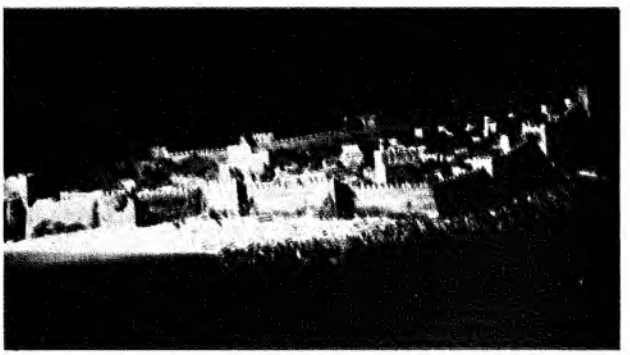
Selanik Yedi Kule Kalesi: 833 (1440) de Sungur Çavuş tarafından kale alındıktan sonra yenilenmiştir.

Silistre Kalesi (Bulgaristan): Tuna nehri üzerinde, nehre dökülen ırmaklardan biri etrafında Yıldırım Bayezid tarafından kurulmuştur. İki kapısı ve 11 kulesi bulunan kalede Yıldırım Bayezid adına bir cami vardır.[19]

Navarin-Anavarin Kalesi (Bulgaristan): Sultan II. Murad zamanında deniz kenarında inşa edilmiştir.[20]

Üsküb Kalesi: Sultan II. Murad tarafından 1446 yılında kale tamir edilerek kullanılmıştır. Kale Vardar nehrinin kıyısında, şehrin batı tarafında ve Yahudi Mahallesi ile Pazar Mahallesi arasındadır. Üsküb'ün ortasındaki kale, beşgen planlı ve çok sayıda burçları vardır. Yalçın kayalığın ortasında olup bölgeyi kontrol etmektedir.[21] Bugün kaleden birkaç sur kalıntısı kalmıştır.

İlbasan (Elbasan) Kalesi (Arnavutluk): Arnavutluk'un Yugoslavya sınırında, deniz kenarında Fatih Sultan Mehmed tarafından 1466'da, 25 günde tamamlanmıştır.[22] Burçları ve seyirdim yeri ile Fatih döneminin önemli bir eseridir. Kalenin büyük çoğunluğu XIX. yy.da yıkılmış olup, geçidi kontrol etmek için kurulmuştur.



20- Vlara Kalesi (M. Kiel).

Vidin Kalesi (Bulgaristan): Bulgaristan'ın güneyinde Yugoslavya'ya en yakın yerde Tuna nehrinde, Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılmıştır.[23] Belgrat'ı kontrol etmek için kurulan kale, düz bir alanda ve 9 kulelidir.

Egriboz Kalesi (Yunanistan): Fatih Sultan Mehmed zamanında yapılmış, 1526-1527 tarihinde Kanuni tarafından tamir edilmiştir.

Pasova Kalesi (Yunanistan): Mora'nın üç yarım adasının ortadaki adada II. Bayezid döneminde denizden gelebilecek saldırılar için yapılmıştır.

Gazi Kirman Kalesi (Kuzey Azerbaycan): Özi nehri kenarında II. Bayezid zamanında inşa edilmiş, 1661-1662'de de tamir görmüştür.[24]

İnadiye Kalesi (Yunanistan): Girid'in Kandiya şehrinin Osmanlılar fethini takiben Gazi Serdar Deli Hüseyin Paşa tarafından inşa edilmiştir.[25]

Dıraç Kalesi (Arnavutluk): Adriyatik Denizi'nin kenarındaki limanın güvenliğini sağlamak için kurulan kaleyi 1501-1502 yılında Osmanlı Devleti yeniden inşa etmiştir.[26] Kale düzgün olmayan dikdörtgen planı, başkulesi, seyirdim yeri ve burçları ile XVI. yy.da Mora'daki kalelerle ve Fatih dönemi Çanakkale Boğazı'ndaki kalelerle malzeme, işçilik ve işlev olarak çağdaştır.

Eski Dimyat Kalesi (Mısır): Mısır'ın fethinden sonra Yavuz Sultan Selim Nil nehrinin Akdeniz'e karıştığı yerde (1517) kurdurmuştur.[27] Dört köşesinde birer burcu, camisi ve evleri bulunmaktadır.

Vlore Kanuni Sultan Süleyman Kalesi (Arnavutluk): Mimar Sinan'ın yaptığı tahmin edilen bu kale, 17-18 Temmuz 1537 tarihinde tamamlanmıştır. Sekizgen planlı, her köşesinde birer burcu ve surların etrafındaki hendeği ile Osmanlı kalelerinin Balkanlardaki önemli bir temsilcisidir.[28] Ayrıca içinde Kanuni adına bir cami vardır (Çizim:10).

Bender Kalesi (Kuzey Azerbaycan): Torla nehri kenarındaki kale, Kırım hanları ile Moldavya arasındaki bağlantıyı sağlayan yeri kontrol etmek için 1538 yılında, Mimarbaşı Sinan Ağa bin Abdülmennan'a Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılmıştır.[29]

İnebahtı Kalesi (Yunanistan): İnebahtı'nın II. Bayezid döneminde 1499 tarihinde alınmasından sonra kale, bölgenin güvenliği için tamir edilerek kullanılmıştır. Kalenin deniz tarafındaki surları alçak tutularak küçük gemilerin içeri girmesi sağlanmıştır. Kale iç ve dış kale bölümlerinden oluşmaktadır. II. Bayezid bu kaleden başka körfezin ağzında iki kale yaptırmıştır. Rumeli kesimindeki kaleyi Anadolu askerleri, Mora tarafındaki kaleyi Rumeli askerleri inşa etmişlerdir. Bu iki kale 18 gün gibi çok kısa bir zamanda tamamlanmıştır. Kalelerin ortalarında kuleleri vardır. İki kale körfeze giriş çıkışları kontrol eder ve korur.[30] Kalelerdeki toplar karşı kaleye kadar ulaşmaktadır.

İvrana Sedd-i İslam Kalesi (Bosna): Gazi Hüsrev Bey tarafından 1536 yılında İvrana şehri alındıktan sonra inşa edilmiştir. Kale şehri kontrol eden tepe üzerindedir.[31]

Segedin Kalesi (Macaristan): Tisa nehri kanarında yapılmıştır. Kalenin kuleleri Yedikule'ye benzemektedir.

Novi Kalesi (Yugoslavya): Uno nehrinin Sava'ya döküldüğü yerde, 1557 yılında bölgenin fethi sonrasında yapılmıştır.

El-Cize Kalesi (Ürdün): Osmanlı öncesinde inşa edilen kale, XVI. yy.da Şam valisi tarafından onarılmıştır.[32]

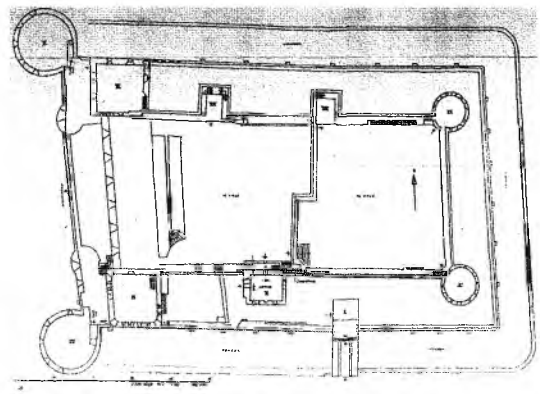
Zaba Kalesi (Ürdün): XVI. yy.da Yavuz Sultan Selim döneminde yapılmıştır. Dikdörtgen planlı kalede kesme taş malzeme kullanılmıştır.

San'a Surları (Yemen): 1571 yılında Yemenin fethinin ardından San'a Surları tamir edilmiştir.[33]

Tarf Kalesi (Cezayir): Cezayir'in Osmanlı Devleti tarafından fethinin (1516) ardından yapılmıştır.

Gazi Magosa Kalesi (Kıbrıs): Gazi Magosa'nın etrafı surlarla çevrilerek şehir korunmuştur. Surların bir bölümü günümüze kadar sağlam olarak gelmiştir.[34]

Mostar Kalesi (Bosna): Nevatra nehrinin iki tarafında, köprü başında Sultan Süleyman tarafından inşa edilmiştir.1772-1773 ve 1821-1822'de tamir görmüştür.[35]



ÇİZİM 8- Çeşme Kalesi Planı (E. H.Ayverdi).

Zigetvar Kalesi (Macaristan): 1566 yılında Kanuni'nin katıldığı son seferde, Kanuni'nin ölümünden sonra kale fethedilmiştir. Kale, kareye yakın dikdörtgen planlı, dört köşede birer burç ve etrafında da hendek yer almaktadır.

Kerrâke Kalesi (Tunus): Tunus körfezinde kurulan kale Hafsiler zamanından kalmadır. 1574'te Osmanlı topraklarına katıldıktan sonra kale onarılmıştır. Denizden gelecek tehlikelere karşı burçların önüne yarım daire şeklinde sur eklenmiştir. Burada mescid, sarnıç ve depo bulunmaktadır.1796-1799'daki tamirde son şeklini almıştır.[36]

Gazi Mustafa Burcu (Tunus): Cerbe adasındaki kale 1572-1575'te Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle tamir edilmiştir. Kare planlı yapının köşeleri yuvarlak burçlarla desteklenmiştir. Ayrıca dıştan bir hendek açılmıştır.

Navarin Yeni Kale (Yunanistan): Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1572 yılında, deniz kenarında kurulmuştur.

Estergon Kalesi (Macaristan): Tuna nehri kenarındaki kale Osmanlı döneminde onarılarak kullanılmıştır. Kaleye yeni eklemelerle Osmanlı kalesi haline gelmiştir.

Kanija Kalesi (Macaristan): Kale Sultan III. Murad zamanında alınmıştır. Gölün ortasında bulunan kalenin dört tarafında da birer tabya yer alır. Osmanlı Devleti'nin batıdaki sınır kalelerinin en önemlisidir. İçinde üç cami vardır.

İshakçı Kalesi (Romanya): Sultan II. Osman'ın 1621'deki Lehistan Seferi esnasında, Kaptan Çelebi Hasan Tuna nehri kenarına yapmıştır.[37]

Hotin Kalesi (Kuzey Azerbaycan): Bucak'ta Torla nehri kıyısındaki kale, II. Osman zamanında tamir edilerek kullanılmıştır.

Tunus Burcu (Tunus): Gâru'l- Melh'de bulunan kale,1631-1666 yıllarındaki İngiliz baskınından sonra Hammude Paşa tarafından inşa edilmiştir.

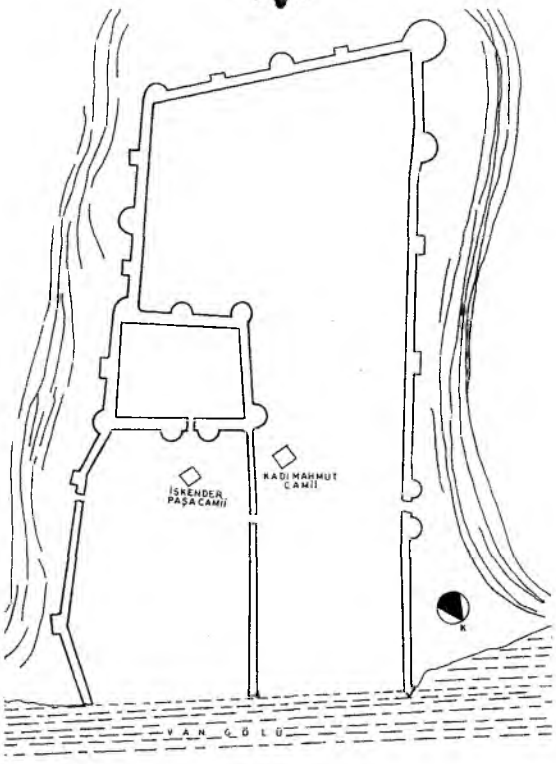
Erbil Kalesi (Irak): Asurlular zamanından kalan kale,1190'da Muzafferiddin Köktöri tarafından yenilenmiştir.1731'de Nadir Şah'ın kuşatması sonunda tahrib olan kale, Osmanlı Dönemi'nde 1849 yılında tamir edilmiştir.[38]

Karamanlı Kalesi (Libya): Karamanlı Kalesi Osmanlı Döneminde XVIII. yy.da kurulmuştur.[39]

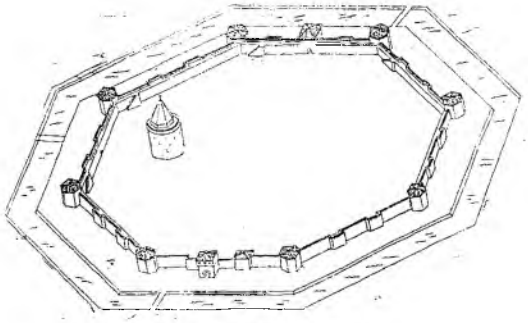
Baştabya (Irak): Musul şehrinde Dicle nehri kıyısındaki kale, 1639'da tamir edilmiş, 1743'te de Vali Hüseyin Paşa tarafından tabya haline getirilmiştir.

Kale mimarisinde en büyük değişiklik, topçuluğun gelişmesi sonucu olmuştur. Böylece Yeni Çağ içinde kale yapımı, yüksek surların yerine alçak surların inşası tarzında bir gelişme göstererek, top atışlarına hedef olmaktan çıkmıştır. Osmanlı devrinde bu yeni kaleleri yapmak üzere II. Mustafa tarafından Fransa'dan Macar asıllı askeri mühendis François Baron de Tott getirilerek, İstanbul ve Çanakkale Boğazı'ndaki kalelerin tahkimatı, bu yeni sistemlere göre onartılmıştır.

XIX. yy.ın başlarından itibaren sanayinin gelişmesiyle birlikte topların hem güçleri, hem de atış menzili artmıştır. Çok kuvvetli topların gülleleriyle parçalanan kale ve surların taşları adeta şarapnel tesiri göstererek kaledeki kimseler için daha tehlikeli olmaktadır. Bu sebeple XIX. yy.ın başlarından itibaren top güllelerine taş duvardan daha dayanıklı ve önünde geniş bir hendeği bulunan toprak yığınlarından meydana getirilmiş bir tahkimat şekli denilebilecek tabyalar yapılmaya başlanmıştır. Tabyalar, düşmanın saldıracağı taraftan 5-10 m kalınlığında bir toprak yığınıyla takviye edilmişlerdir. Yarı yüksekliğe kadar toprak içine gömülü olarak yapılan bu tabyalar, üstten ve üç taraftan kalın bir toprak örtü ile kaplanması sebebiyle uzaktan hemen hemen hiç görünmezler. Böylece tabyalar hem düşman gözünden saklanmakta, hem de topçu ateşinden korunmaktadır.



ÇİZİM 9- Ahlat Yeni Kale Planı (A. Gabriel).


ÇİZİM 10- Vlora Kalesi Planı (M. Kiel).

Genel olarak bir tabya, cephesi düşmanın geliş yönünün ters tarafında kalan ve kalın bir toprak tabakasıyla örtülmüş yan yana odalardan oluşmaktadır. Askerin talim ve toplanma yeri olarak kullanılan geniş bir dış avlunun bir kenarında sıralanan bu odalar kışla, revir, cephanelik, depo olarak kullanılmaktadır. Tabyayı meydana getiren bu binalar, dışardan bir hendekle çevrilmişlerdir. Tabyalarda arazi durumuna göre iç ve dış avludan biri veya ikisi bulunmaktadır.

Erzurum Aziziye Tabyaları: Kars yolunun geçtiği Hamamderesini tutmak için yapılan bu üç tabya, "C" şeklinde bir plan üzerine yerleştirilmiştir.[40] Sultan Abdülaziz tarafından 1867-1872 tarihinde yapılmıştır. Erzurum'da bu tabyalardan başka 18 tabya daha Osmanlı döneminde inşa edilmiştir.

Osmanlı Devleti 93 Harbinden önce Rusya'ya karşı doğuda Erzurum, Kars, Ardahan, batıda Tuna boyundaki Şumnu, Silistre, Varna, Rusçuk, Vidin ve Plevne'de pek çok tabya yaptırmıştır. Daha sonra Edirne ve Ege Denizi üzerinden gelebilecek bir tehlikeye karşı da Çanakkale Boğazı'nın iki yakası tabya ile takviye edilmiştir. Uçak ve tank gibi tahrip gücü yüksek olan yeni savaş araçlarının icadıyla birlikte bu tabyalar önemini kaybetmişlerdir.

XIX. yy.da ateşli silahların önem kazanması üzerine yeni bir gelişme gösteren kaleler, XX. yüzyılda modern imkânlar ile de önemini yitirmiştir ve yeni kale yapımına gerek kalmamıştır.

1 Kalelerle ilgili ayıntılı bilgi için bkz.: O.Piper, *Burgenkunde,* München, 1912, s. 10-12; S. Tay, *The History of Fortification,* London, 1954, s. 20-30; A. Gabriel, *La Cité de Rhodes,* Paris, 1921-1922, s. 50; a.mlf., *İstanbul Türk Kaleleri* (çev.: A. Ilgaz), İstanbul, 1941, s. 177; İ. Utkular, *Çanakkale Boğazında Fatih Kaleleri,* İstanbul, 1953; M. Wiener, *Burger Der Kreuzritter.* Berlin, 1966, 85; M. Murtaza ez-Zabidi, *Tacu'l Arus,* V, Mısır, 1306, s. 479-480; O. Zirojevic, "Palanka", *Studia Balcanica*, no. 3, 1970, s. 173-180, F. C. E. Winter, *Greek Fortification,* London, 1971, s. 47-78; C. E. Arseven, "Kale", *Sanat Ansiklopedisi,* II, 1993, 908; N. Sevgen, *Anadolu Kaleleri,* I, Ankara, 1959, 5; M. Streeck, "Kale", *İslam Ansiklopedisi,* VI, İstanbul, 1993, 124; V. Barthold, "Farsça'da Ark-Erk (Kal'e), (Citadel)", *Belleten,* XI-II/50, 1949, 327; S. Eyice, "Kale", *Türk Ansiklopedisi,* XXI, Ankara, 1974, 137; N. Djelloul, "Les Fortifications de Bizerte l'Epoque Ottomane", *Arab Hictorial Rewiev For Ottoman Studies,* 7-8, Zağvan, 1993, 163-204; a.mlf., *Les fortification Côtieres Ottomane de la Regence de Tunis* (XVI e-XIX 2 Siècles), Zağvan, 1995,10-30; M. Z. Pakalın, "Kale", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* II, İstanbul, 1993, 143-144; A. Ödekan, "Kale", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* II, İstanbul, 1997,932; D. Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul, 1990, 261; M. Sözen-U. Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, 1986, 120; E. Kluckert, "Le Château Fort au Moyen Âge, Chevalerie et Culture de Cour", *L'art Gothique,* Paris 1999, 240-242; B. Borngasser, "Les Châteaux et L'hérésie Catheres en France Méridionale", *L'art Gothique,* Paris 1999,116-118; A. Boran, *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri*, (Türk Tarih Kurumu baskıda), s. 8-15; a.mlf., "Anamur (Mamure) Kalesi, Kale kitabesi ve İç Kale Camii", *Vakıflar Dergisi* (baskıda).

2 E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri,* İstanbul, 1966, s. 7.

3 Sevgen, *a.g.e.,* 192; "Kars Kalesi", *Pirelli,* 10 va.; P. Tuğlacı, *Osmanlı Şehirleri,* İstanbul 1985,202; *Gravürlerle Türkiye V,* Anadolu, 2 (Haz. M. Sevim), Ankara 1997, 107 nolu gravür.

4 Ü. Altındağ, "Topkapı Sarayı", *Sanat, VII,* Ankara, 1982, 12; İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı.* Ankara, 1984, 15; A. Gabriel, *İstanbul Türk Kaleleri,* İstanbul, 1941, 178; A. Tüfekçioğlu, *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazının Kullanımı.* (Y.Y.Ü. Sos. Bil. Ens., Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997, 393; M. Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan,* İstanbul, 131; S. Eldem-F. Akozan, *Topkapı Sarayı.* İstanbul, 1982, 64.

5 M. M. Aktepe, "Osmanlı'ların Rumeli'de İlk Fethettikleri Çimbi Kal'ası", *Tarih Dergisi,* I, İstanbul, 1949-1950, 283-307.

6 Ayverdi, *a.g.e.,* I, 501 vd.; Gabriel, *a.g.e.,* 45 vd.; Goodwin, *a.g.e.,* 102; Sevgen, *a.g.e.,* 47 vd; S. Eyice, "Anadolu Hisarı", DİA, III, 1991, 147 va.; E. Çelebi, *a.g.e.,* I, 354; İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi,* I, İstanbul 1997, 20 vd; W. Müller-Viener, *Bildelexikon Zur Topographie Istanbuls,* 1977, 332-333.

7 A. Gabriel, *a.g.e.,* 49 vd.; a.mlf., *Rumeli Hisarı,* (çev.: F. Karatay), İstanbul, 1959, 101 vd.; Sevgen, *a.g.e.,* 271 vd.; Ayverdi, *a.g.e.,* 626; N. Öztürk, "Fatih Vakfiyelerinde Şehircilik", *2. Uluslarası İstanbul'un Fethi Konferansları* (30-31 Mayıs,1 Haziran 1997), İstabbul, 1997, 170-171; A. S. Ünver, *İstanbul Fethiyle Kalelerin Manzum ve Mensur Tarih İbareleri,* İstanbul, 1953, 34 vd; H. Dağtekin, "Rumeli Hisarı, Hisar Bahçesinde Yaptığım Kazı", *Türk Tarih Kongresi,* V, Ankara, 1967, 329 vd.; O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul, 1991, 537; M. Önder, *Türkiye Şaheserleri,* 73; S. Eyice, "Rumeli Hisarı", İ A, IX, 773 vd; Müller-Viener, *a.g.e.,* 335-336.

8 H. Ethem, *Yedikule Hisarı,* İstanbul, 1932, 8 vd.; H. V. Yenisoğancı-N. Bayraktar, *Yedikule Hisarı,* İstanbul, 7; A. Gabriel, *a.g.e.,* 154; Ayverdi, *a.g.e.,* IV, 666; S. Eyice, *İstanbul,* İstanbul, 1955, 95; Arseven (M. Kara), *a.g.e.,* 110; S. Eyice; "Yedikule Hisarı ve Avlusundaki Fatih Mescidi", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı,* X, 1962, 80 vd.

9 Urkular, *a.g.e.,* 27; Eyice, *a.g.m.,* 146; M. M. Cerasi, *Osmanlı Kenti,* İstanbul, 1999, 186; Sevgen, *a.g.e.,* 91-96; Pîrî Reis, *Kitab-ı Bahriye,* I, Ankara, 1988, 205.

10 E. Yücel, "Türk-Yunan Sınırında Kaderine Terkedilmiş Antik Kent Enez", *Sanatsal Mozaik,* 12, 1996, 53; S. Eyice "Trakya'da Bizans devrine Ait Eserler", *Belleten,* 131, 1969, 351; a.mlf., "Ayasofya Camii", DİA, IV, 1991, 218 va.; M. Batur "Enez" *Arkitekt.* 305, İstanbul, 1961, 173 vd.; A. Erzen, "Enez Kazıları", *XI. Türk Tarih Kongresi,* Ankara, 1994, 301; a.mlf., "Enez (Ainos)", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* İstanbul 1997, 522-523; Tuğlacı, *a.g.e.,* 114 va.; Uzunçarşılı, *a.g.e.,* II, 34; E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisi,* III, İstanbul, 1973; Piri Reis, *a.g.e.,* I, 231.

11 S. Eyice, "Amasra Kalesinde Fatih Mehmet II. Tarafından Camiye Çevrilmiş İki Eski Bizans Kilisesi Hakkında Notlar", *TTOKB,* Aralık, 1952, 12 vd.; a.mlf., *Küçük Amasra Tarihi ve Eski Eserleri Kılavuzu,* Ankara, 1965, 67 vd.; *Cahres Archeologiques.* XII, Paris, 1954, 109 vd.; N. Sakoğlu, *Çeşm-i Cihan Amasra,* İstanbul, 1966; 241; a.mlf., *Amasra'nın Üç Bin Yılı,* İstanbul 1987, 14 vd.; İ.Baysal, "Amastris", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* I, İstanbul, 1997, 79.

12 Ş. Horoluğlu, *Trabzon ve Çevresinin Tarihi Eserleri,* Ankara, 1983, 21 va.; Winfield, *a.g.e.,* 180 vd.; H. Karpuz, *Trabzon,* Ankara, 1990, 11; Sevgen, *a.g.e.,* 319 vd. Ayverdi, *a.g.e.,* IV, 861; M. Aydın, "Trabzon", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* III, İstanbul, 1997, 1814-1816; M. Yüksek, *Trabzon'da Türk-İslam Eserleri ve Kitabeler,* İstanbul, 1991, 202 va.; H. Karpuz, "Trabzon'da Türk Devri Yapıları", *Kültür ve San'at,* 18, Ankara, 1993, 15; Tuğlacı, *a.g.e.,* 295 vd.; T. Gökbilgin, "XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası", *Belleten,* XXVI, 1962, 293 vd.; Ş. Tekindağ, "Trabzon", *İA,* XII/I, 470 vd.; 35; Eyice, a.g.m., 367; *Gravürlerle Türkiye V,* Anadolu, 2 (haz.: M. Sevim), Ankara 1997, 207 nolu gravür; S. Eyice, "Trabzon", *TTOKB,* 25/304, İstanbul 1970, 8 vd; E. Çelebi, *a.g.e.,* 454; S. Dilaver, "Tarihsel Yapılarıyla Trabzon", *Bir Tutkudur Trabzon,* İstanbul, 1997, 87-96.

13 M. Aktepe, "Çeşme", *DİA.* VIII, İstanbul 198, 287; Tuncer Baykara, "Çeşme Kalesi", *Belleten,* LIV, 210, Ankara, 1990, 624; Konyalı, *a.g.e.,* 165 vd.; C. Teomete, *İzmir-Çeşme İlçesinde Osmanlı Devri Mimarisi* (A.Ü. Fen Ed. Fak. Ark. San. Tar. Böl. Bitirme Çalışması, Basılmamış), Erzurum, 1989, 4; A. Yüksel, *Osmanlı Mimarisi Bayezid, Yavuz Sultan Selim Devri,* İstanbul 1983, 89; J. Yıldırım, *Çeşme'deki Türk-İslam Eserleri* (E.Ü.E. Fak. Sanat Tarihi Böl. Basılmamış Lisans Tezi), İzmir 1988, 37; E. Çelebi, *a.g.e.,* VIII, 539; *Gravürlerle Türkiye V,* Anadolu, 2 (Haz. M. Sevim), Ankara 1997, 207 nolu gravür; Piri Reis, *a.g.e.,* I, 353.

14 A. Galanti, *Bodrum Tarihi,* İstanbul, 1945, 5; M. Anabolu, "Vaktiyle 'Perronium' (St. Pierre Kalesi) Adıyla Anılmakta Olan Bodrum Kalesindeki Gotik Şapel", *Anadolu Sanatı Araştırmaları,* II, İstanbul, 1968,52; M-Wiener, *a.g.e.,* 107; F. E.Yaraş, "Halikarnassos", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* II, 1997, 746; Piri Reis, *a.g.e.,* I, 209-211; E. Çelebi *a.g.e.,* VIII, 581; İ. Kablı, *Bodrum'daki Türk Devri Mimari Eserleri* (A.Ü. Fen-Ed. Fak. Ark. San. Tar. Böl., Lisans Tezi, Basılmamış), Erzurum, 1986, 39; O. Alpözen, *Bodrum (Halikarnassos),* Ankara, (ts), 26; S. Başkan, *"Bodrum Kalesi",* İlgi, 86, İstanbul, 1996, 13; T. Baykara, "Bodrum", *DİA,* VI, 1992, 247 vd; *Gravürlerle Türkiye V,* Anadolu, 2 (haz.: M. Sevim), Ankara 1997, 151 nolu gravür.

15 Sevgen, *a.g.e.,* 49; 243; M-Wiener, *a.g.e.,* 83; B. Madra, "Anemurium" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* I, 1997, 97-89; Y. Onge, "Anamur Mamuriye Kalesi", *Önasya,* 3/3, 36, İstanbul, 1968, 1; Tuğlacı, *a.g.e.,* 21; *Gravürlerle Türkiye,* V, Anadolu, 2 (haz.: M. Sevim), Ankara, 1997, 038 nolu gravür.

16 F. Sümer, *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri,* Ankara, 1990, 62; a.mlf., "Ahlat", *DİA,* II, 1989, 21; N. Tabak, *Ahlat Türk Mimarisi,* İstanbul, 1972, 44; A. Gabriel, *Voyages Archeologiques Dans la Turguie Oriantale,* 1940, 250; Sevgen, *a.g.e.,* 32 vd.; A. Ş. Beygu, *Ahlat Kitabeleri,* İstanbul, 1932, 93; A. Boran, *Van Gölü Çevresindeki Tek Kubbeli Camilerin Türk Sanatındaki Yeri* (Y.Y.Ü. Sos. Bil. Enst. Y. Lisans Tezi, Basılmamış), Van, 1994, 18; İ. Kafesoğlu, "Ahlat ve Çevresinde 1945'de Yapılan Tarihi ve Arkeolojik Tetkik Seyahati Raporu", *Tarih Dergisi,* I, 183; H. Karamağaralı, *"Ahlat'ın Kültür Tarihimizdeki Yeri",* Ahlat, 1992, 29.

17 E. Çelebiye göre kale, 965 tarihinde, bizzat Süleyman Han'ın ölçülerini belirttiği mimari uslupta, Zal Paşa eliyle yapılmıştır. Göl kenarında, dörtgen şeklinde bir kaledir. Çevresinin uzunluğu üç bin adımdır. On üç adet ku-

lesi vardır. Duvarı çok yüksek değildir. Duvarları gayet geniştir. Göle bakan üç katlı, kuvvetli demir kapıları vardır ki, bu kapı üzerindeyer alan kitabe, kalenin tamamlandığına dair celi sülüs yazı ile yazılmıştır. Bkz.: E. Çelebi, *Seyahatname*, IV, 1993, 519.

18 Y. Halaçoğlu, "XVI. Yüzyılda Sosyal Ekonomik ve Demografik Bakımdan Balkanlar'da Bazı Osmanlı Şehirleri", *Belleten*, LIII, 207-208, Ankara, 1989, 637-681.

19 E.H. Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*, IV, İstanbul, 1982.

20 Ayverdi, *a.g.e.*, 252.

21 M. İnbaşı, *Osmanlı İdaresinde Üsküb Kazası* (1455-1569) (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum,1995, 37-40.

22 Ayverdi, *a.g.e.*, 400; M. Kiel, *Ottoman Architecture in Albania* 1385-1912, İstanbul, 1990, 111-112.

23 Ayverdi, *a.g.e.*, 124.

24 O. Aslanapa, *Kırım ve Kuzey Azerbaycan'da Türk Eserleri*, İst., 1979, 120.

25 Ayverdi, *a.g.e.*, 211.

26 Kiel, *a.g.e.*, 96-99; Piri Reis, *a.g.e.*, II, 333.

27 A. Bayhan, *Mısır'da Osmanlı Devri Mimarisi* (Y.Y.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997, 406.

28 Kiel. *a.g.e.*, 269-275.

29 Aslanapa, *a.g.e.*, 119.

30 Pîrî Reis, *a.g.e.*, II, 680-681.

31 E. H. Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, Yugoslavya, II, İst., 1981, 198.

32 F. Yenişehirlioğlu, *Türkiye Dışında Osmanlı Mimari Yapıları*, Ankara, 1989, 167.

33 Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, 175.

34 Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, 63.

35 Ayverdi, *a.g.e.*, 259.

36 K. Pektaş, *Tunus'ta Osmanlı Dönemi Mimarisi* (Y.Y.Ü Sosyal Bil. Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997, 321-322; N. Djelloul, *a.g.e.*, 164-204.

37 E. H. Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri,Romanya Macaristan*, İstanbul 1977, 33; Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, 45.

38 A. Uluçam, *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*, Ankara, 1989, 152.

39 Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, 75.

40 N. Çam, *Erzurum Tabyaları*, Ankara, 1993, 29-38.

KAYNAKLAR

ACAR, E; "*Anadolu'da Tarihöncesi Çağlardan Tunç Çağı Sonuna Kadar Konut ve Yerleşme*", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, İstanbul, 1997, 380-394.

AKOK, M.; "Kayseri Şehri Tarihi İç Kalesi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, S. XXIII-2, Ank., 1976, 5-38.

AKTEPE, M.; "Çeşme", *DİA*, VIII, İstanbul, 1993, 287-288.

_____; "Osmanlı'ların Rumeli'de İlk Fethettikleri Fethettikleri Çimbi Kal'ası", *Tarih Dergisi*, I, İstanbul, 1949-1950, 283-307.

ALPÖZEN, O.; *Bodrum (Halikarnassos)*, Ankara, (ts).

ANABOLU, M.; "Vaktiyle Petronium (St. Pierre Kalesi Adıyla Anılmakta Olan Bodrum Kalesindeki Gotik Şapel", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, I, İstanbul, 1968,48 -59.

ANDREWS, *K.; Castles of the Morea*, Princeton, 1953.

ARSEVEN, C.; *Türk Sanat Tarihi*, I-II, İstanbul, 1954-1956.

_____; *Sanat Ansiklopedisi*, I-V, İstanbul, 1983.

ARÛ, K. A. ; *Türk Kentı*, İstanbul, 1998.

ASLANAPA, O.; "Fatih Devri Abideleri", *Türk Sanatı Tarihi İnceleme ve Araştırmaları*, I, İstanbul, 1963, 13-30.

_____; *Kırım ve Kuzey Azerbaycan'da Türk Eserleri*, İstanbul, 1979.

_____; *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986.

_____; *Türk Sanatı*, İstanbul, 1989.

_____; *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi*, İstanbul, 1991.

AVCI, C.; *İslâm-Bizans İlişkileri*, (M. 610-847) (Diplomasi, Din, Bilim ve Sanat Alanlarında), (U. Ü. Sos. Bil. Ens., Basılmamış Doktora Tezi), Bursa, 1997.

AYALON, D.; "Memluklular ve Deniz Kuvvetleri (İslam Alemi ile Hıristiyan Avrupa Arasındaki Mücadelelerin Bir Safhası)", *Tarih Dergisi*, 25 (Mart 1971), İst., 1971, 39-45.

AYDIN, M.; "Trabzon", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, İstanbul, 1997, 1814-1817.

AYVERDİ, E. H.; "Orhan Gazi Devrinde Mimari", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I, Ankara, 1957, 115-199.

_____;*Osmanlı Mi'mârîsi'nin İlk Devri*, I, İstanbul, 1966.

_____; *Osmanlı Mi'mârîsi'nde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, II, İst., 1972.

_____; *Osmanlı Mi'mârîsi'nde Fâtih Devri*, III, İstanbul, 1973.

_____; *Osmanlı Mi'mârîsi'nde Fâtih Devri*, IV, İstanbul, 1974.

_____; *Avrupa'da Osmanlı Mimârî Eserleri*, Romanya, Macaristan, I, İst., 1977.

_____; *Avrupa'da Osmanlı Mimârî Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*, IV, İstanbul, 1982.

BAYHAN, A. A.; *Mısır'da Osmanlı Devri Mimarisi* (Y.Y.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997.

BELDİCEANO, N.; *Le Monde Ottman Des Balkans* (1402-1566) İnstitütions, Société, Ecconomie, London, 1976.

BERCHEM, M. V.-EDHEM, H.; *Materiaux Pour Un Carpus Inscriptionion Arabicorum*, I, Tıpkı Basım, Kahire, 1910.

BEYGU, A. Ş.; *Ahlat Kitabeleri*, İstanbul, 1932.

BİYER, A.-WİNFİELD, D.; *The Byzantine Manuments and Topography of the Pontos*, Washington, 1985.

BORAN, A.; *Van Gölü Çevresindeki Tek Kubbeli Camilerin Türk Sanatındaki Yeri*, (Y.Y.Ü. Sos. Bil. Enst. Y.Lisans Tezi, Basılmamış), Van, 1994.

_____; "Ahlat Çerkez İskender Paşa Camii", *Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu Bildirileri* (23-25 Mayıs 1995), Van, 1996, 145-159.

_____; *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri* (Türk Tarih Kurumu baskıda).

_____; "*Anamur (Mamure) Kalesi, Kale kitabesi ve İç Kale Camii*", Vakıflar Dergisi (baskıda).

BORNGASSER, B; "Les Châteaux et L'hérésie Catheres en France Méridionale", *L'art Gothique*, Paris 1999, 116-118.

BURNEY, C. A.; "Urartian Fortresses and Towns in the Van Region", *Anatolian Studies*, VII, 1957, 37-53.

CAHAN, C.; "Contribution a L'Histoire du Diyar Bakr au Qatorzieme Siecle", *Journal Asitatique*, 245, Paris, 1955, 67 vd.

ÇAM. N.; *Erzurum Tabyaları*, Ankara, 1993.

CERASİ, M. M.; *Osmanlı Kenti, Osmanlı Imparatorluğu'nda 18 ve 19 Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (Çev.Aslı Ataöv), İstanbul, 1999.

CEYLAN, O.; *Sur ve Kaleleri ile Tarihte Sivas*, Sivas, 1988.

CEZAR, M.; *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul, 1977.

CRESWEL, K.A.C.; *A short Account of Early Muslim Architecture*, Cairo, 1989.

COZZOLİ M. C., *Gotik Sanatını Tanıyalım*, (Çev. S.Turunç), İstanbul, 1982.

ÇELEBİ, E.; *Seyahatname*, I-X, (Çev. M.Çevik), İstanbul, 1993.

ÇETİNTAŞ, S.; *Türk Mimarı Anıtları*, Osmanlı Devri I, Bursa'da İlk Eserler, İst., 1946.

_____; "Diyarbakır Kalesi", *Kara Amid*, II, Diyarbakır, 1972, 87.

DJELLOUL, N; "Les Fortifications de Bizerte l'Epoque Ottomane", *Arab Hictorial Rewiev For Ottoman Studies*, 7-8, Zağvan, 1993,163-204.

_____; *Les fortification Côtieres Ottomane de la Regence de Tunis* (XVI e-XIX 2 Siécles), Zağvan, 1995,10-30.

ERZEN, A.; "Enez Kazıları", *XI. Türk Tarih Kongresi*, Ankara, 1994, 301-307.

_____; "Enez", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul, 1997, 522-523.

EYİCE, S.; "Amasra Kalesinde Fatih Mehmed II. Tarafından Camiye Çevrilmiş İki Eski Bizans Kilisesi Hakkında Notlar", *TTOKB*, İstanbul, 1952, 12-14.
_____; *İstanbul*, (Petit Guide a Travers Les Monuments Byzantins et Turces), İst., 1955.
_____; "Yedikule Hisarı ve Avlusundaki Fatih Mescidi", *İstanbul, Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, X, İstanbul, 1962, 80-84.
_____; *Küçük Amasra Tarihi ve Eski Eserleri Kılavuzu*, Ankara, 1965.
_____; "Trakya'da Bizans Devrine Ait Eserler", *Belleten*, 131, 1969, 225-257.
_____; "Trabzon", *TTOKB*, 25/304, İstanbul, 1970, 7-11.
_____; "Kale", *Türk Ansiklopedisi*, XXI, Ankara, 1974, 137-148.
_____; "Çanakkale Boğazı Kalesinin XVI. Yüzyılda İtalya'da Basılmış Gravürleri", *Bedreddin Cömert'e Armağan*, Ankara, 1980, 257-276.
_____; "Anadolu Hisarı", *DİA*, III, İstanbul, 1991, 147-148.
_____; "Ayasofya Camii", *DİA*, IV, İstanbul, 1991, 218-219.
_____; "Çanakkale Hisarı", *DİA*, VIII, İstanbul, 1993, 203-205.
_____; "Rumeli Hisarı", *İslam Ansiklopedisi*, IX, İstanbul, 1993, 771-777.
_____; *"Trabzon İl Merkezi ve İlçelerindeki Önemli Tarihi Yapılar"*, Trabzon, Ank., 1996, 119.
GABRİEL A.; *La Cité de Rhodes*, Paris 1921-1922.
_____; *Monuments Turcs D'Anatolie*, Kayseri, Niğde, İstanbul, 1, 1930.
_____; *Monuments Turcs d'Anatolie*, II, (Amasya-Tokat-Sivas), Paris, 1934.
_____; *Voyages Archéologiques Dans la Turquie Oriantale*, Paris, 1940.
_____; *İstanbul Türk Kaleleri*, (Çev. Alp Ilgaz), İstanbul, 1941.
_____; *Rumeli Hisarı*, (Çev. Fehmi Karatay), İstanbul, 1959.
GALANTİ, A.; *Bodrum Tarihi*, İstanbul, 1945.
GOODWİN, G.; *A. History of Ottoman Architecture*, London, 1971.
GÖKBİLGİN, T.; XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası, *Belleten*, XXVI, 1962, 293 vd.
GRAMMONT, J. - BACQUE, L.; "Un Plan Ottoman Inédit de Van au XV Siécle", *Osmanlı Araştırmaları, II*, İstanbul, 1981, 96-122.
Gravürlerle Türkiye I-III, İstanbul 1-3 (Haz. M. Sevim), Ankara, 1996.
Gravürlerle Türkiye IV-V, Anadolu 1-2 (Haz. M. Sevim), Ankara, 1997.
GÜRCAY, H.; "Türkiye Müzeleri, Bodrum Müzesi", *Önasya*, 717, 76, İstanbul, 1972, 20-23.
HALAÇOĞLU,Y., "XVI. Yüzyılda Sosyal Ekonomik ve Demografik Bakımdan Balkanlar'da Bazı Osmanlı Şehirleri", *Belleten*, LIII, 207-208, Ankara, 1989, 637-681.
HAMMER, J.; *Osmanlı Devleti Tarihi*, I-IV, İstanbul, 1984.
HASOL, D.; *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul, 1990.
HOAG, J.D.; *Islamic Architecture*, London 1979.
HOROLUĞLU, Ş.; *Trabzon ve Çevresinin Tarihi Eserleri*, Ankara, 1983.
İBN BİBİ, *Anadolu Selçuklu Devleti Tarihi*, (F.N. Uzluk), Ankara, 1941.
İBN MANZUR, *"Kal'a", Lisanu'l-Arab*, VII, Beyrut, 1990.
İSMAİL RACİ EL-FARUKİ, *Luis Lâmia el Faruki; İslam Kültür Atlası*, İstanbul, 1991.
KABLI, İ. *Bodrum'daki Türk Devri Mimari Eserleri* (A.Ü. Fen-Ed. Fak. Ark. San. Tar. Böl., Lisans Tezi, Basılmamış), Erzurum, 1986.
KARPUZ, H. *Trabzon*, Ankara, 1990.
_____; "Trabzon'da Türk Devri Yapıları", *Kültür ve San'at*, 18, Ank., 1993, 15-18.
_____; "Erzurum ve Çevresindeki Bazı Selçuklu Kaleleri", *I.-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya, 1993, 157-170.
KİEL, M. *Ottoman Architecture in Albania* 1385-1912, İstanbul, 1990.
KLUCKERT, E; "Le Château Fort au Moyen Âge, Chevalerie et Culture de Cour", *L'art Gothique*, Paris, 1999, 240-242.
KONYALI, H. *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, I, İstanbul, 1997.
KUBAN, D. "İstanbul", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, İstanbul, 1997, 873-884.
KURAN, A. *The Mosque in Early Otoman Architectrue*, Londra, 1968.
LAROCHE, J. "Le Château d'İshak Paşa", *TTOKB*, 27/306, İstanbul, 1970, 28.
_____; "Le Château d'İshak Paşa", *TTOKB*, 32/311, İstanbul, 1971, 28-30.
MADRA, B. "Anemurium", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul, 1997, 97-98.
MEHMED, S. *Sicill-i Osmani*, I-IV, İstanbul, 1303-1315 (1890-1897).
MİNASSİAN, A. T. *"Ermeni Kaynaklarına Göre Yüzyıl Başında Van", Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, İstanbul, 1996, 116-135.
Muhammed Murtaza ez-Zebîdi, *Tacu'l-Arus*, V, Mısır, 1306.
Nasuhu's-Silahi; *Beyan-ı Menazili Seferi Irakeyn*, (H. G. Yurdaydın), Ankara, 1976.
ÖDEKAN, A. "Kale", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, İstanbul, 1997, 932-933.
ÖNGE, Y. "Anamur-Mamuriye Kalesi", *Önasya Dergisi*, 3/3, 36, İstanbul, 1968, 7-10.
_____; "Karaman Kalesi", *Önasya Dergisi*, IV, 46, İstanbul, 1969, 8-9.
ÖZCAN, A. "Askeri Teşkilat", *Osmanlı Dünyayı Nasıl Yönetti*, İstanbul, 1999,93-158.
ÖZTUNA, Y. *Devletler ve Hanedanlar*, II, Ankara, 1990.
Büyük Osmanlı Tarihi, I-X, İstanbul, 1994.
ÖZTÜRK, N. "Fatih Vakfiyelerinde Şehircilik", *2. Uluslarası İstanbul'un Fethi Konferansı* (30-31 Mayıs, 1 Haziran 1997), İstanbul, 1997, 167-176.
PAKALIN, M. Z. "Kale", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, II, İstanbul, 1993, 143-144.
PEKTAŞ, K. *Tunus'ta Osmanlı Dönemi Mimarisi*, (Y.Y.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997.
PİRİ REİS, *Kitab-ı Bahriye*, I-II, Ankara, 1988.
_____; *Kitab'ı Bahriye,Denizcilik Kitabı*, (Haz.: Y. Senemoğlu), I-II, İstanbul, 1973.
PİPER, O. *Burgenkunde*, München, 1912.
RONA, Z. "Çanakkale", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, İstanbul, 1997, 383-385.
RAYMOND, A. *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, İstanbul, 1995.
SAKAOĞLU, N. *Amasra'nın Üç Bin Yılı*, İstanbul, 1987.
_____; *Çeşm-i Cihan Amasra*, İstanbul, 1966.
SARI, M.; *el-Mevarid*, İstanbul, 1982.
SEVGEN, N. "Diyarbakır Kalesi", *TTOKB*, 74, 1948, 11-13.
_____; "Hoşap Kalesi" *Coğrafya Dünyası*, I, 1950, 80-81.
_____; *Anadolu Kaleleri*, I, Ankara, 1959.
_____; "Hoşap Kalesi", *Karayolları Bülteni*, 110, Ankara, 1959, 17-19.
SÖZEN, M. *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975.
_____; *The Evolution of Turkish Art and Architecture*, İstanbul, 1987.
SÖZEN, M.- TANYELİ, U. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1986.
STADLER, W. *European Art*, London, 1960.
STREECK, M. "Kale", *İslam Ansiklopedisi*, VI, İstanbul, 1993, 124.
SÜMER, F. "Ahlat Şehri ve Ahlatşahlar", *Belleten*, S. 197, Ankara, 1986, 447-500.
_____; *"Ahlat", DİA*, II, İstanbul, 1989, 20-220.
_____; *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri*, Ankara, 1990.
TABAK, N. *Ahlat Türk Mimarisi*, İstanbul, 1972.
TANYELİ, G. *Bir Osmanlı Kale-Kentinin Yapımı: Anavarin Örneği*, Doğan Kuban'a Armağan, İstanbul, 1996, 85-94.
TANYELİ, U. *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci* (11-15. yy.), 1987.
_____; "Anadolu Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, İst., 1997, 405-471.
TAY, S. *The History of Fortification*, London, 1954.
TEOMETE, C.; *İzmir-Çeşme İlçesinde Osmanlı Devri Mimarisi* (A.Ü. Fen Ed. Fak. Ark. San. Tar. Böl. Bitirme Çalışması, Basılmamış), Erzurum, 1989.
TEXİER, C., *Küçük Asya*, İstanbul, 1923.
TODOROV, N. *La Ville Balkanique*, XV-XIX e Siécle, Bükreş, 1980.
TOP, M. "Hoşap Kalesi", *Kültür ve Sanat*, 32, Ankara, 1996, 25-28.
_____; *Hoşap'taki Mahmudi Beylerine Ait Mimari Eserler*, Ankara,1998.
TUĞLACI, P. *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul, 1985.
TURAN, O.; "Selçuklular Zamanında Sivas Şehri," *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, IX, 4, (ayrı basım), Ankara, 1951, 447-457.
_____; *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul, 1984.
TÜFEKÇİOĞLU, A.; *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazının Kullanımı*, I-II, (Y.Y.Ü. Sos. Bil. Ens., Basılmamış Doktora Tezi), Van, 1997.
ULUÇAM, A.; *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*, Ankara, 1989.
_____; "Bogaziçi Hisarları ve Fetihteki Rolleri", *2. Uluslarası İstanbul'un Fet-*

hi Konferansı (30-31 mayıs,1 Haziran 1997), İstanbul, 1997, 184-191.
ÜLGEN, A. S. "Hoşap (Mahmudiye) Kal'asi", *İlahiyat Fakültesi Dergisi,* II, Ank., 1953, 83-88.
_____; *İstanbul, Fethiyle Kalelerin Manzum ve Mensur Tarih İbareleri,* İst., 1953.
UTKULAR, İ. *Çanakkale Boğazı'nda Fatih Kaleleri,* İstanbul, 1953.
UZLUK, N.; *Anadolu Selçukluları Devleti Tarihi,* III, Ankara, 1952.
_____; *Osmanlı Tarihi,* I-II, Ankara, 1988.
UZUNÇARŞILI, İ. H.; *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı,* Ankara, 1984.
_____; *Osmanlı Tarihi,* I-V, Ankara, 1988.
WİENER-M.W. *Burgen Der Kreuzritter,* Berlin, 1966.
WİNTER, F. C. E. *Greek Fortifications,* London, 1971.
YARAŞ, F. E. "Halikarnassos", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* II, İstanbul, 1997, 746.
YENİŞEHİRLİOĞLU, F.; *Türkiye Dışındaki Osmanlı Mimari Yapıları,* Ankara, 1989.
YENİSOĞANCI, V.-BAYRAKTAR, N.; *Yedikule Hisarı,* İstanbul, (ts).
YÜCEL, E.; "Türk Yunan Sınırında Kaderine Terkedilmiş Antik Kent Enez", *Sanatsal Mozaik,* 12, İstanbul, 1996, 50-60.
YÜKSEL, İ. A.; *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Devri* (1481-1520), V, İstanbul, 1983.
WİENER-MÜLLER, M.; *Bildlexikon Zur Topographie İstanbuls,* 1999.
ZERGEROĞLU, H.; "Kars Kalesi", *Pirelli,* 10.
ZİROJEVİÇ, O.; "Palanga", *Studio Balcanica,* no. 3,1970, 173-180.

OSMANLI
SİVİL MİMARİSİ

OSMANLI DÖNEMİ DARÜŞŞİFALARI
367
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MENZİL YOLLARI VE MENZİL KÜLLİYELERİ
376
OSMANLI DÖNEMİ KERVANSARAYLARI, HANLARI
384
ANADOLU'DA TÜRK HAMAM MİMARİSİ
392
OSMANLI SARAY KASR VE KÖŞKLERİ
400
XVIII. VE XIX. YÜZYIL SAHİL SARAYLARI
429
I. AHMET DÖNEMİNDE EDİRNE SARAYI TAMİRİ
435
OSMANLI EVİ
440
TÜRK EVİ, OSMANLI EVİ
450
ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE MEKAN OLARAK MUTFAK VE
OSMANLI DÖNEMİ ÖRNEKLERİ
457
OSMANLI MİMARLIĞINDA SEBİLLER
464
ANADOLU SAAT KULELERİ
470
OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİNDEN KUŞ EVLERİ
476
OSMANLI MİMARİSİNDE PENCERE CAMI
480
DİVAN YOLU VALİDE MEKTEBİ / DARÜLMAARİF 1266/1850
490

OSMANLI DÖNEMİ DARÜŞŞİFALARI

PROF. DR. GÖNÜL CANTAY
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

İstanbul'un 29 Mayıs 1453'te Fatih Sultan Mehmet tarafından fethi ile başlayan Türk devrinde, genel eğitime verilen önemle birlikte insan sağlığına hizmet ve sağlık eğitimi de ayrıcalıklı bir şekilde önem kazanmıştı. Osmanlı Devleti'nde sağlık ve sağlık eğitimi ile ilgili hizmetler, başlangıçta Anadolu'da, Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde meydana getirilen şifahane yapılarında ve tıp medreselerinde sürdürülmüş, bunlara ilâveten Bursa'da Osmanlı Beyliği'nin ilk site-üniversiter nitelikli külliyesinin yapımı da gerçekleştirilmişti; *Yıldırım Bayezid Külliyesi* (H. 802/M. 1400). Bu külliyede dinî eğitim yapılan bir medreseden başka bir de tıp medresesi ile darüşşifa yapısı da inşa edilmişti.

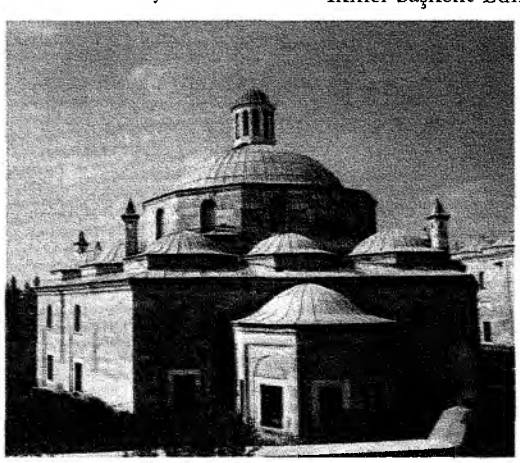
Osmanlıların ilk yıllarında Bursa'da önemli yapı toplulukları meydana getirdikleri bilinmektedir. Yıldırım Külliyesi bu kuruluşlar içinde fonksiyonel yapıların sayısal çokluğu ve çeşitliliği yönünden de önemlidir. Bu külliyedeki darüşşifalar ve medreseler ise eğitim tarihi yönünden ayrıca önem taşır. Külliyede darüşşifa tıp uygulama alanı ve hastaya hizmet sunan birim olarak yer alırken, iki medrese yapısı da, biri dinî eğitim, diğeri tıp eğitimi veren yapı birimi olmaktadır.

Şehrin doğu sınırını belirleyen, Yıldırım Külliyesi'nin, türbesi üzerindeki Arapça kitabe H. 809/M. 1406 tarihini ve *Hüseyin oğlu Âli*'nin yapıyı tamamlattığını belirten tek belge olurken, Ramazan 802/Mart 1400 tarihli *vakfiyesi* külliye yapılarının işlev ve sürekliliğini belirleyen işletme yönetmeliği olmuştur. Vakfiyede darüşşifa ile ilgili bilgi ayrıca verilmiştir. Başta vakfiye bilgileri olmak üzere diğer belgeler de külliyede iki medresenin varlığına işaret etmektedir. Bu medreselerden cami önünde kot farkıyla yer alan medrese dini eğitim yapısı olup, diğeri külliyenin batısında ve fonksiyonel yapılar kotunda, yaygın plan şemasıyla yer almış, günümüzde ise iki katlı konut yapılarının tecavüzü arasında görülmez olmuştur.

Osmanlı için 14. yüzyıl sonunda, site-üniversiter nitelikli bir kuruluş kaçınılmaz olmuş, Yıldırım Külliyesi içinde yer alan darüşşifa ile iki medreseden biri tıp medresesi olarak fonksiyonlandırılmıştır. Tıp medresesi kalıntıları külliyenin batısındaki Cümle Kapısı Sokak ile Bakanoğlu Sokağı arasındadır.

Darüşşifa yapısı ise medrese plan yorumundan hareketle inşa edilmiş, ancak fonksiyonel mekânlarda darüşşifa ile ilgili fonksiyonel organlara yer verilmiştir. Girişin sağ köşesindeki mekân drog hazırlama mekânı olarak belirlenmiştir.

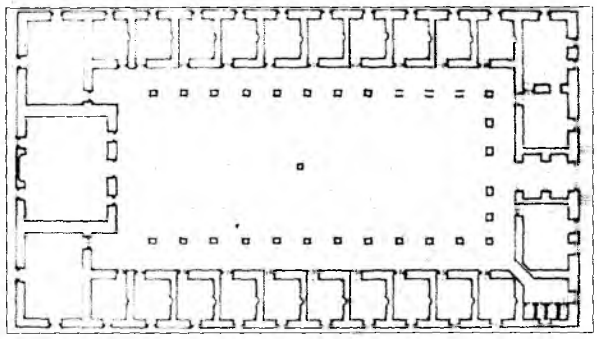
İkinci başkent Edirne'de, böyle bir darüşşifa yapısının inşaası ise Sultan II. Bayezid tarafından kendi adıyla anılan külliyede yer alacaktı. Ancak daha önce İstanbul'da Fatih Sultan Mehmed'in kendi adıyla bilinen Fatih'teki külliyesinde site-üniversiter nitelikli bir kuruluşla birlikte bir de darüşşifa yapısına yer verilecektir.



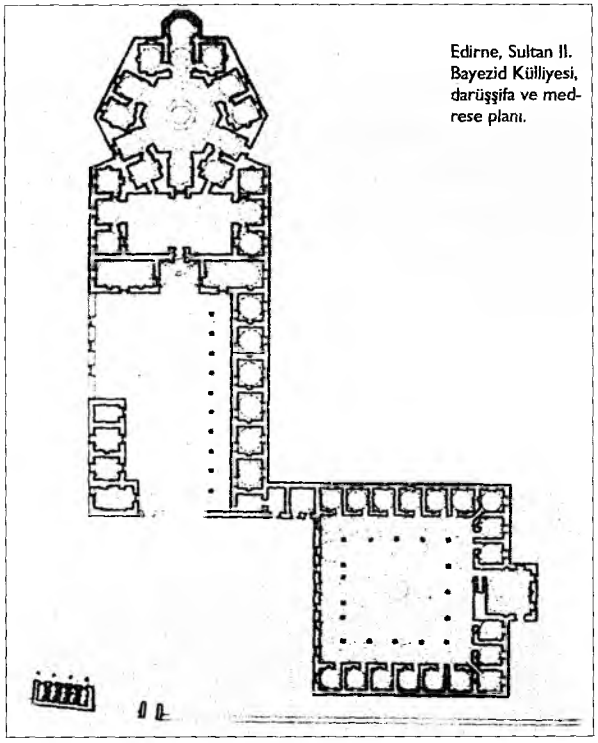
Edirne II. Bayezid Darüşşifası'nın merkezi kubbeli bölümü.

İstanbul'dan İznik'e kadar Lâtinlerin işgal ve tahripleri (1204-1261) ile Bizans

İmparatorluğu'nun uzun yıllar zayıf düşmesi, İstanbul'daki sağlık ve sosyal yardım kuruluşlarını da etkilemiş ve hemen hepsi yok olmuştu. 15. yüzyıl ortalarında İstanbul'da Bizans'ın sadece iki sağlık kuruluşu olduğu bilinmektedir. Bunlar, Ayasofya ile Pantakrator Kiliseleri çevresindeki manastırlar ile misafirhane, düşkünler evi ve bir hastanenin bulunduğu yapı topluluğudur. Bu yapı topluluğu Fetih'ten sonra Fatih Sultan Mehmet tarafından onartılmış, "Eski İmaret" adıyla yenilenen bu kuruluşta sağlık hizmetlerinin bir süre daha devamı temin edilmiştir.



Bursa, Yıldırım Bayezid Külliyesi, darüşşifa planı.



Edirne, Sultan II. Bayezid Külliyesi, darüşşifa ve medrese planı.

Fethi müteakip hızla gelişmeye başlayan İstanbul'un yeni yerleşim politikası içinde Türkleştirilmesi gerçekleştirilirken, eski kuruluşlardaki kiliseler camiye dönüştürülmüş, yeni kuruluşlar da, çeşitli fonksiyonel yapılardan meydana gelen büyük külliyeler şeklinde, şehrin yeni semtlerinin çekirdeği olmuştur.

Fetih'ten 17 yıl sonra yapımı gerçekleşen *Fatih Külliyesi* (Yeni İmaret) (H. 861-875/M. 1456-1470) fonksiyonel yapıları arasında yer alan *darüşşifa* yapısını arşiv belgelerinden tanımaktayız. Düşünülen, ancak gerçekleşip gerçekleşmediği bilinmeyen bir onarım için hazırlanmış olan bu kroki planda, yapı, revakların çevirdiği kare bir avlunun gerisinde, çeşitli hacim ve mekânların yer aldığı, yarım kubbeli bir dershane mekânının ise beşgen bir çıkmaya sahip olduğu, tanınır. Girişin iki tarafındaki kubbeli köşe mekânları ile dershane önündeki revakların yanına iki kemerli açıklıkla açılan kubbeli hacimlere ihtiyaç duyulmasıyla ifade edilebilmektedir.

Fatih devri mimarlarından Atîk Sinan'ın planlayıp inşa ettiği bilinen külliyenin fonksiyonel yapıları içinde ayrıcalıklı bir yeri olan darüşşifa yapısı, günümüzde kârgir evlerin altındaki taş-tuğla derz duvar dokusu kalıntılarıyla tanınabilmektedir.

İstanbul'da Fatih tarafından inşa ettirilen bu külliyede yer alan darüşşifa yapısından sonra, Edirne'de Sultan II. Bayezid, Tokat, Amasya'dan sonra Edirne'de Tunca Nehri kenarında inşa ettirdiği *külliyesinde* bir *darüşşifa* yapısına da yer vermişti. Darüşşifa sonraları *"Yeni İmaret"* adıyla tanınan külliye bütünlüğünün kuzey-doğu köşesinde, medrese yapısıyla bitişik olarak inşa edilmiştir. Külliye'nin 26 Rebi'ül Âhir 889/23 Mayıs 1484 Cuma günü temeli atılmıştır. Tamamlanması ise H. 893/M. 1488 yılında gerçekleşmiştir. Darüşşifanın inşası ise Topkapı Sarayı'ndaki bir belgede H. 891/M. 1486 tarihi ve Türkçe olarak ifade edilmiştir. Külliye, *Mimar Hayrettin* tarafından planlanıp, inşa edilmiştir.

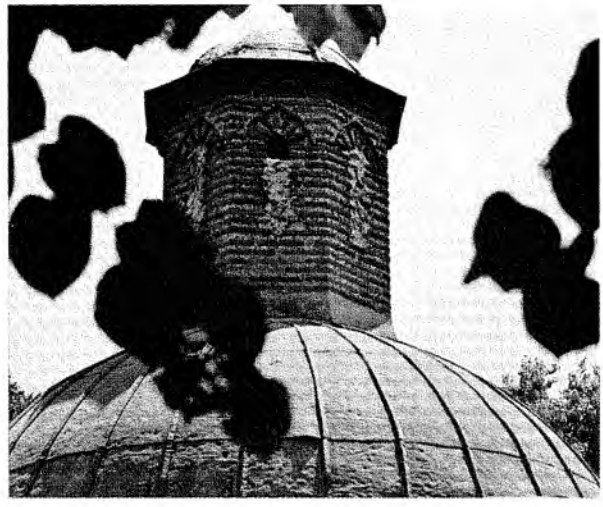
Bu darüşşifa plan şemasıyla, medrese planından farklı bir plana sahiptir. Bu yapıda Mimar Hayreddin içiçe altıgen şema ile, merkezî plan şemasını, bu yapıda gerçekleştirmiştir. Hastaya hizmet götürülürken iş ergonomisinin planlamada dikkate alındığı, yapının fonksiyonel mekân planlamasında açıkça görülür.

Merkezi altıgenlerin belirlediği oda ve eyvan dizisi, Cornelius Gurlitt'in planında beşgen odalar önünde eyvanlar şeklinde belirtilmişse de, Mimar Sedat Çetintaş bu hatalı durumu düzeltmiştir. Böylece yapıya statik yönden

bakıldığında, merkezî kubbenin taşınmasını sağlayan üçgen kuruluşlu gizli payeler varlığına, tarafımdan açıklık getirilmiştir.

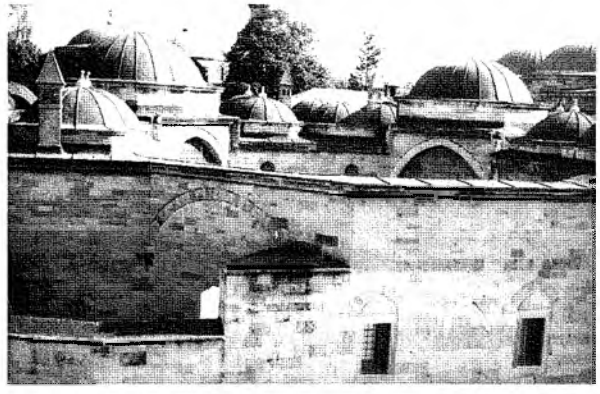
Yapının enine dikdörtgen kuruluşlu orta bölümündeki mekânları hekimler ile drog evi (eczahane) ve poliklinik hizmeti verilen yerler olmaktaydı.

Darüşşifanın son bölümünde ise devasız akıl hastaları için revakların gerisinde altı mekân sırası yer almıştır. Evliya Çelebi, darüşşifanın batısındaki bahçelerde drog bitkilerinin yetiştirildiğini bildirmekte, ruh hastalarının tedavisinde "müzikle tedavi=musico therapie" uygulandığını gördüğünü, hazırlanan ilaçların haftada iki gün ücretsiz olarak hastalara dağıtıldığını ifade etmiştir.



Üsküdar'da Nurbanu Valide Sultan Darüşşifası.

Vakfiyesinde günde 200 akçe tahsis edilen darüşşifada hekimler Muslihiddin, Mehmed, Bayezid, Ramazan, Vefa, Hüseyin[cerrahlar ise Haydar, Şaban gibi devrinin önemli doktorları idi. Darüşşifa Balkan Savaşı'na (1912) kadar kullanılmıştır.



İstanbul, Haseki Külliyesi Darüşşifası.

Osmanlı dönemi tıbbında bulaşma fikri, özellikle cüzzamın bulaşıklığı ve yaygınlığı nedeniyle, bu tür hastalar için tecrit yapıları-cüzzamhaneler inşa ettirilmiştir. Bu tür yapıların ilkinin Edirne'de Kirişhane Semti'nde olduğu bilinmektedir. "Miskinler Tekkesi" olarak tanınan bu yapı Edirne'de Sultan II. Murad tarafından (1421-1451) inşa ettirilmiş, iki yüzyıl hizmet vermiştir. İlk kez, bu yapıdan *Dr. Hüseyin Hulki Bey* (1861-1894) *Viyana*'daki *II. Uluslararası Dermotoloji Kongresi*'nde, 1892 yılında bahsetmiştir.

14.-15. yüzyıllarda, Anadolu'da Osmanlı Devleti'ne bağlanmış olan yerlerde de yöneticileri tarafından bazı sağlık kuruluşlarının inşa ettirildiği bilinmektedir. İstanbul'da ise 1514 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından Üsküdar'da *Karacaahmet Cüzzamhanesi* olarak bilinen, bir mescidi de bulunan yapı, revak altına açılan bir dizi odaların (L) şeklinde planlandığı şekliyle önemli olmuştur. Buraya alınan hastaların tedavisi yerine bakımı sağlanmıştır.

Manisa'da Hafsa Sultan Darüşşifası, aynı isimle tanınan külliyeye H. 946/M. 1539 yılında katılmıştır. H. 929/M. 1522 tarihinde cami, medrese, imaret, hankâh ve sıbyan mektebinden meydana gelen külliyeye, darüşşifadan önce H. 945/M. 1538 yılında da çifte hamam katılmıştır. Bu iki yapı, Mimar Sinan tarafından planlanmıştır. Yapı Kanunî Sultan Süleyman tarafından annesi Ayşe Hafsa Sultan adına inşa ettirilmiştir. Mermer kitâbe düzenlemesiyle de önemlidir.

Yapı, kareye yakın bir avlu etrafında eyvan ve kubbeli odalar olarak planlanmıştır. Giriş tarafında iki derleme sütun, üç sivri kemerli açıklıkla yer alan revak sistemi, iki yandaki dikdörtgen planlı ocaklı mekânların açıldığı mekânı oluşturur.

Darüşşifanın ilk hekimi çağının bilgini *Merkez Müslihiddin Efendi* olup, *Mesir Bayramı* geleneğinin yerleşmesine yol açmıştır.

Uzun yıllar hastane olarak fonksiyonunu sürdüren yapı, I. Dünya Savaşı'ndan sonra terkedilip harap olmuşken, onarılarak *Sağlık Müzesi* yapılmıştır.

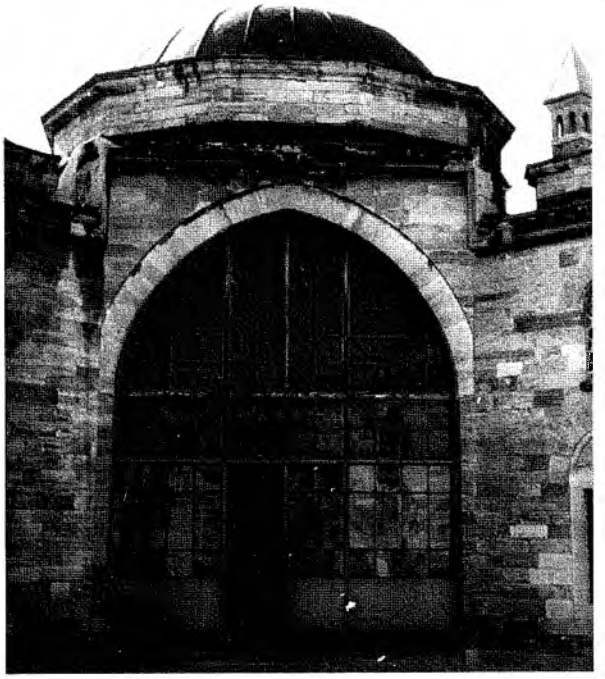
Ancak 16. yüzyılın ortalarında ikinci bir darüşşifa yapısı, Bizans'ın "Xerolophos", Fatih döneminin "Başçı Mahallesi", sonraları "Avrat Pazarı", Külliye'nin yapı-

mından sonra ise "Haseki", günümüzde "Nevbahar Mahallesi" adıyla bilinen semtte, Kanunî Sultan Süleyman'ın eşi Hurrem Sultan (1502-1557) tarafından Mimar Sinan'a planlatılıp, inşa ettirilen *Haseki Külliyesi* yapılarına, imaret ile medrese arasındaki köşeye yerleştirilen *darüşşifa* (H. 957/M. 1550) yıllarında, gene Sinan tarafından katılmıştır.

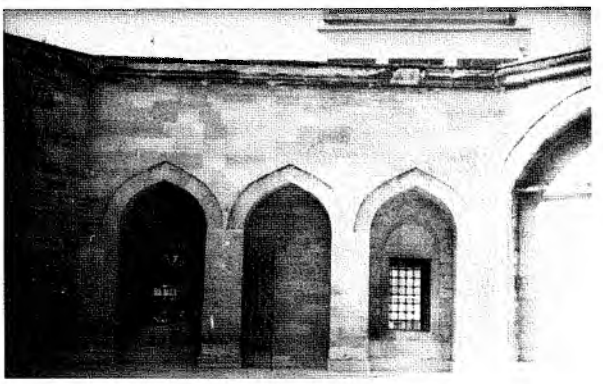
Yapıldığı tarihten itibaren *Haseki Darüşşifası* (H. 1090/M. 1679); *Haseki Sultan Darüşşifası* (H. 1257/M. 1843); *Haseki Zindanı; Haseki Bimarhanesi* (H. 1260/M. 1844); *Haseki Nisâ Hastanesi* (H. 1286/M. 1870) isimleriyle tanınması, yapının kulanım şeklini de açıklamaktadır. Günümüz çekirdeğini darüşşifa yapısının (halen poliklinik yapılan yer) oluşturduğu yapılar topluluğu, sağlık sitesidir.

Haseki Darüşşifası, plân kuruluşuyla, İstanbul'un ilk sağlık yapısı, Fatih Darüşşifası'ndan farklıdır. Burada merkezî plan şeması uygulanmıştır. Yapı dıştan dikdörtgen olarak, sekizgen merkezî avlunun kenarını saran kubbeli mekânlar şeklinde düzenlenmiştir. Bu plân şeması ile yapı, darüşşifa mimarisine koğuş düzeninin uygulandığı İstanbul'daki önemli bir örnek olmaktadır. İkişer kubbe ile örtülü dikdörtgen koğuş mekânları iki katlı pencerelerle aydınlatılmakta, her birinde yer alan yaşmaklı ocaklarla da ısıtılmaktaydı.

Böylece sekizgen kuruluşlu bir avluyu üç yönde saran kubbe ile örtülü dikdörtgen koğuşlara, sekizgenin iki kenarında yer alan eyvan mekânları ile geçilir.



İstanbul, Haseki Külliyesi Darüşşifası'nda koğuşlara geçiş eyvanı.



İstanbul, Haseki Külliyesi Darüşşifası'nda cepheye açılan revaklar.

Yapı 1884 yılına kadar çeşitli fonksiyonlar yerine getirmiş, zührevi hastalıklar, kadın tutukevi gibi. Zaptiye müşavirliğine verilmiş kadın tutukevi olmuştur. Çok yıpranan bina çevresindeki istimlâklardan sonra, katılan yeni binalarla 1894 yılına kadar işlevini sürdürmüştür.

10 Temmuz 1894 depreminde darüşşifa zarar görmüş, 1918 yangını ise tamamen terkedilmesine neden olmuştur.

1894 yılından günümüze kadar ise, *Yeni Hastane-Haseki Hastanesi* olarak hizmet veren yapılardan ayrı, ancak yapıda poliklinik hizmetleri verilmektedir.

İstanbul'un Osmanlı Devleti'nin başkenti olduğu günlerden başlayarak, başşehrin gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli olan külliye kuruluşları gibi, bu külliyedeki medrese yapıları eğitime verilen önemi açıklarken, darüşşifa yapıları ve özellikle tıp medreseleri de insan sağlığına ve tıp bilimine verilen önemi ortaya koymuştur. Bu konuda 16. yüzyıl boyunca Mimarbaşı Sinan, İstanbul'da planlayıp inşa ettiği külliyelerden Haseki Külliyesi ile Üsküdar Atik Valide Küliyesi'nde birer darüşşifa yapısı planlayıp inşa etmiş, ama Kanunî Sultan Süleyman adına planlayıp inşa ettiği *Süleymaniye Külliyesi*'nde darüşşifa, tıp medresesi, eczahane ve dâr ül âkâkîr (droglar evi) yapılarını da inşa ederek, külliyenin bütünü içinde bir tıp sitesi meydana getirmiştir. Böylece usta-çırak yöntemiyle darüşşifalarda hastaya hizmet paralelinde sürdürülen tıp eğitimi, Osmanlı döneminde Bursa'da inşa edilen *Yıldırım Bayezid*

Külliyesi'ndeki gibi teorik tıp bilimlerinin okutulduğu bir tıp medresesi ile uygulama ve hastaya hizmetin sunulduğu darüşşifa yapısı ve yine sağıtımla ilgili ilaçların üretildiği eczahane ile diğer darüşşifalara dağıtımı gerçekleştirecek olan droglar evi, tıp eğitimine ve insan sağlığına verilen önemin ulaştığı noktayı belirler. Bu gelişme doğal olarak Mimar Sinan'ın ihtiyaçtan doğan fonksiyonel yapıları planlaması ile ilgili dehası ile açıklanabilir.

Süleymaniye Külliyesi'nin Kanunî Sultan Süleyman adına düzenlenen H. 7 Recep 964/ M. 6 Mayıs 1557 tarihli vakfiyesi ile cami kitabesi, külliyenin dokuz yıl süren inşa süresini ortaya koyar. Bu süre içinde cami inşaatı (H. 957-964/M. 1550-1557) tarihleri arasında yedi yılda; diğer fonksiyonel yapıları ise (H. 961-966/M. Ekim 1553-Mayıs 1559) tarihleri arasında altı yılda; darüşşifa, tıp medresesi (ile eczahane ve droglar evi)'nin (H. 963/M. 1556) yılında tamamlandığı açıklık kazanır.

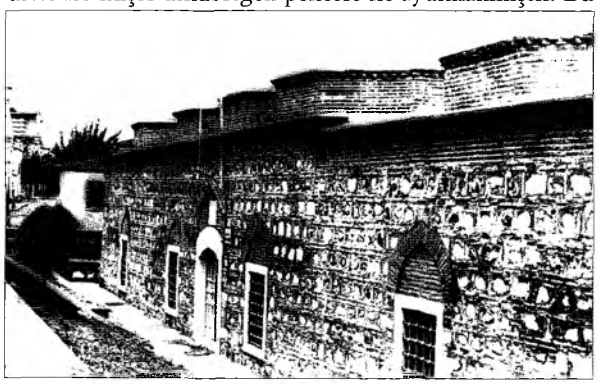
Şifahane Sokağı ile *Tiryakiler Çarşısı*'nın kesiştiği köşede inşa edilen tıp medresesinden sadece dükkanların gerisinde bir sıra mekân günümüze ulaşmış, arsasına ise Süleymaniye Doğum Evi inşa edilmiştir. Tıp medresesi'nin fevkâni, avlulu, revaklı bir medrese olduğu anlaşılmakta, kuzeyinde, darüşşifanın kuzeyine düşen köşede Dâr ül âkâkîr (droglar evi=ecza deposu) bulunmaktadır.

Darüşşifa ise topografik şartlara uydurularak, Şifahane Sokağı'nda tek katlı, Haliç'e bakan cephesiyle iki katlı olarak inşa edilmiş, böylece darüşşifa altında bir bodrum kat meydana gelmiştir. Bodrum katta, iki avlu arasındaki revak altında, şifasız akıl hastaları için bir salon meydana getirilmiştir. Haliç'e bakan (kuzey cephe) cephesindeki bir sıra halinde dokuz dikdörtgen mekân, asma katlı olarak düzenlenmiş, altta kapı ve mazgal pencere, üstte ise ikişer dikdörtgen pencere ile aydınlanmıştır. Bu cephe düzenlemesi ve asma katlı oluşlarıyla, bu mekânların günümüzde dükkân ise de, zamanında lojman olarak yapılmış olduğu anlaşılır.

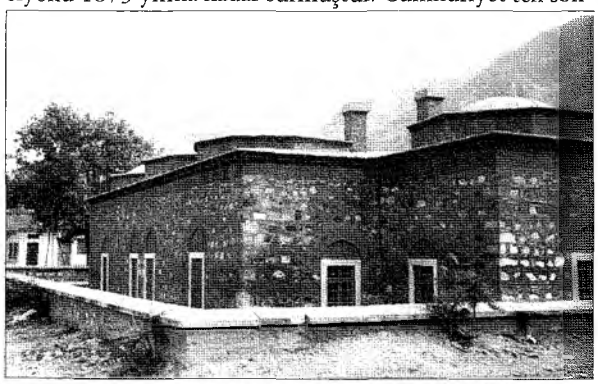
Darüşşifa plânı, bodrum katı üzerinde, revaklı avlu etrafında gelişen, Klâsik Osmanlı medrese plân şemasının, uzun eksen paralelinde bitişik olarak, iki kez tekrarlanması şeklindedir. Şifahane Sokağı'na açılan kapı ile birinci avluya girilir, bu avluyu dört yönde revak sistemi çevirir, ancak iki yanda art arda kubbeli mekânlar, yöneticiler, personel, poliklinik, vs. için; büyük ocaklı ve bacalı dikdörtgen mekân ise *fodla fırını* (bir çeşit ekmek) olan fonksiyonel hacimlerdir. İkinci avlu etrafındaki kubbeli mekânlar ise hastalara ayrılmış, kuzey-batı köşesinde hastalar için bir de *hamam* yapılmıştır.

Darüşşifada fodla fırını, hamam gibi özel hacimlerin varlığı hastaların diyetine, temizliğine verilen önemi vurgularken, Şifahane Sokağı'ndaki ikinci kapının "Hekim Kapısı" olarak tanınması da hiyerarşik durumu açıklamaktadır. Darüşşifada, biri başhekim olmak üzere dört hekim, iki cerrah, iki kehhâl (göz hekimi), bir eczacı ile ilâçları ve şurupları hazırlayan eczacı kalfası, beş eczacı çırağı, kilerci, vekilharç, kâtip, hastabakıcı ile hastaları yıkayıp traş eden müstahdemler, görevli kadroyu meydana getiriyordu.

Uzun yıllar geniş bir kadro ile çalışan darüşşifada diğer darüşşifalardan farklı olarak bir asabiye-nöroloji servisinin varlığı ve müzikle tedavi (musico-thérapie) uygulandığı, durumunu 19. yüzyılın ortalarına kadar koruduğu biliniyor. 1865 yılında kolera tecrithanesi olarak kullanılan yapıda, 1858 yılında İtalyan Dr. Mongeri (1815-1882) başhekimliğe başlamış, sonraları ise tamamen akıl hastalarına tahsis edilmiştir. Darüşşifanın hastahane fonksiyonu 1873 yılına kadar sürmüştür. Cumhuriyet'ten son-



Manisa, Hafsa Sultan Darüşşifası, ön cephe.



Manisa, Hafsa Sultan Darüşşifası, arka cephe.

ra Askerî Matbaa'nın yerleştiği yapıda Klâsik Osmanlı Mimarisi'nin özelliklerini bozan bazı ekler ve değişiklikler yapılmış ve 1972 yılında Askerî Matbaa'nın yapıdan çıkması üzerine, Vakıflar Genel Müdürlüğü dinî eğitim yapan özel bir okula kiralamış, bu yıllarda yapının bünyesindeki değişiklikler, darüşşifa yapısının mîmarisinin büsbütün bozulmasına neden olmuştur.

İstanbul'da Fatih Külliyesi'nden sonra site-üniversiter nitelikli kuruluş Süleymaniye Külliyesi olmuş, bu külliyenin bünyesinde dönemin eğitim hiyerarşisine uygun olarak yeralan medreselerden farklı olarak, tıp eğitimine verilen önemi belirleyen yapılar topluluğu ise külliyenin kuzey-batısında bir tıp sitesi oluşturacak şekilde plânlanmıştır.

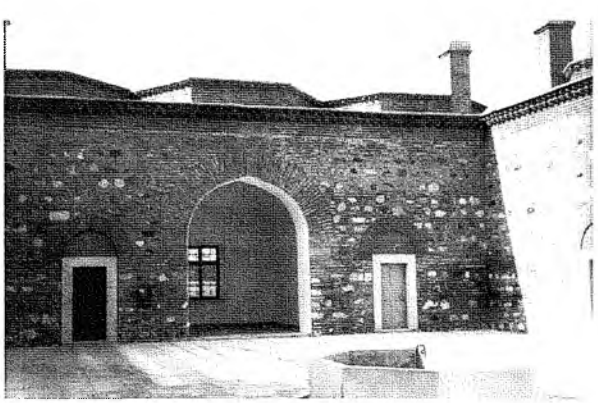
Teorik ve pratik tıp eğitiminin ayrı ayrı fonksiyonel yapılarda gerçekleştirildiği Süleymaniye Tıp Medresesi ve Darüşşifası da Anadolu'da Selçuklu döneminde Kayseri'de inşa edilmiş olan Gevher Nesibe Darüşşifası ve Tıp Medresesi (H. 602/M. 1205-6) gibi, Osmanlı Mimarisi'nde ikinci, İstanbul'da ise tek örnek olmuştur. Bundan sonra İstanbul'un üçüncü yarımadası Üsküdar'da, gene Mimar Sinan'ın plânlayıp inşa ettiği *Atîk Valide Darüşşifası*, eski örneklerde olduğu gibi fonksiyonel tek yapı olarak inşa edilmiştir. Sultan II. Selim'in eşi ve Sultan III. Murad'ın annesi *Nurbanû Sultan* tarafından topografik şartlara uygun olarak, üç kademeli bir alanda inşa edilen külliye (H. 978-991/M. 1570-1583) onbir yılda tamamlanmıştır.

Atîk Valide Külliyesi'nde sosyal fonksiyonlu yapılar daha aşağıda cami ve medrese eksenine paralel bir bütün oluşturmakta (kervansaray, imaret, tabhane), kareye yakın yapı bloğunun kuzey-batısında darüşşifa yapısı inşa edilmiş bulunmaktadır.

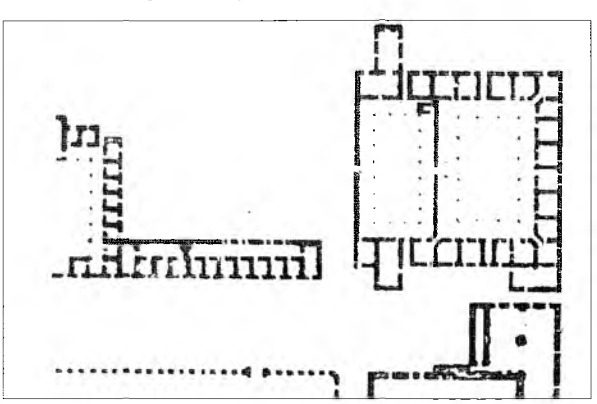
Darüşşifaya kuzeyindeki kapı ile girilmekte, revaklı ve iki kademeli bir avluyu çeviren kubbeli fonksiyonel hacimler bu revaklara açılmaktadır. Atik Valide Darüşşifası da Süleymaniye Darüşşifası gibi müstakil bir hamama sahiptir. Ancak yapı, külliyenin diğer yapıları gibi zamanla değişmiş, kubbe örtüsünün yerini sonradan yapılan bir ikinci kat almıştır. 1970'lerde mermer taş döşeli avlusu, yakın yıllarda okul olarak kullanıma hazırlanırken, çimento ile kaplanmıştır. Esasen darüşşifa yapısında, III. Selim (1789-1807) zamanında Nizam-ı Cedid Askerlerinin kışlası olarak, 1865'e kadar kullanımından önce yapılan değişiklikleri de görmek mümkündür. Sultan III. Selim döneminin yapı tekniğini gösteren bu değişikliklerle, bir süre sonra kervansaray yapısının da katıldığı bir yapısal düzenlemeyle, darüşşifa fonksiyonunu yeniden kazanmıştır. Böylece 19. yüzyıl başlarına kadar süren durumu, bu tarihlerde yapıya sadece akıl hastalarının alınmasıyla "Toptaşı Bimarhanesi" olarak tanınmasına neden olmuştur. Süleymaniye Darüşşifa'nda görev yapan İtalyan asıllı Dr. Mongeri buraya ilk akliye hekimi olarak başhekim olmuş, darüşşifa yapısına kadın akıl hastaları, darülhadis medresesine de erkek akıl hastaları yerleştirilerek, darüşşifanın genel sağlık fonksiyonu daraltılmıştır.

Atîk Valide Darüşşifası, 1866, 1874 ve 1881 yıllarında yapılan eklerle, II. Meşrutiyet'e kadar gelmiş, 9 doktor, 9 idare memuru ve hastabakıcı ile Dr. Mongeri'nin muavini Dr. Castro'nun 40 yıl kadar sürecek başhekimliği başlamıştır. Dr. Castro'nun başarısız bulunan yönetimi sonucu, Dr. Avni Bey başhekim olmuş, emekliliği üzerine Dr. Mustafa Hayrullah Bey (Diker) 1923 yılına kadar başhekim olarak kalmıştır.

Dr. Mazhar Osman Bey'in çabalarıyla 1925'te Bakırköyü'ndeki *Reşadiye Kışlası* akıl hastalıkları hastanesi ol-



Manisa, Hafsa Sultan Darüşşifası, avluya açılan mekânlar.



İstanbul, Süleymaniye Külliyesi'nde tıp medresesi ve darüşşifa planı.

muş ve (iki yıl süren onarımdan sonra) Toptaşı'ndaki hastalar 1927 yılında Bakırköy Akliye ve Asabiye Hastanesi'ne yerleştirilmiştir. Bu sefer Toptaşı Bimarhanesi'ne Miskinler Tekkesi'ndeki cüzzamlılar alınmıştır. 1935'te Bakırköyü'nde yeni cüzzam pavyonu hizmete sokularak, cüzzamlı hastalar buraya getirilmiş, Atîk Valide Darüşşifası, külliyenin diğer sosyal fonksiyonlu yapılarıyla birlikte, Gümrük ve Tekel Bakanlığı'nın tütün deposu olmuştu. Günümüzde ise Üsküdar İmam Hatip Lisesi olarak kullanılmaktadır.

İstanbul'da, 16. yüzyıl içinde yapılan çok sayıda külliyeler içinde Haseki, Süleymaniye ve Atîk Valide Külliyelerinde inşa edilen darüşşifa yapıları; külliye içindeki konumları, plân kuruluşları kadar bünyelerinde fırın, hamam, gibi özel fonksiyonel hacimlere yer verilmesi yönünden, Mimar Sinan'ın ve yapı bânilerinin insan sağlığına ve tıp eğitimine verdiği önemi açıklar.

Bu darüşşifalara 17. yüzyıl başında katılan yeni bir kuruluş ise *Sultan I. Ahmed*'in (1603-1617) *Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa*'ya planlatıp, inşa ettirdiği *Külliye'nin darüşşifasıdır.* 1609 yılında cami ile başlayan külliyenin (H. 1025 / M. 1616) tamamlanması, kardeşi I. Mustafa'nın zamanında (1617-18) gerçekleşmiş, külliyeyi meydana getiren diğer fonksiyonel yapılarla birlikte, darüşşifanın yapımı ise 1620 yıllarına kadar sürmüştür.

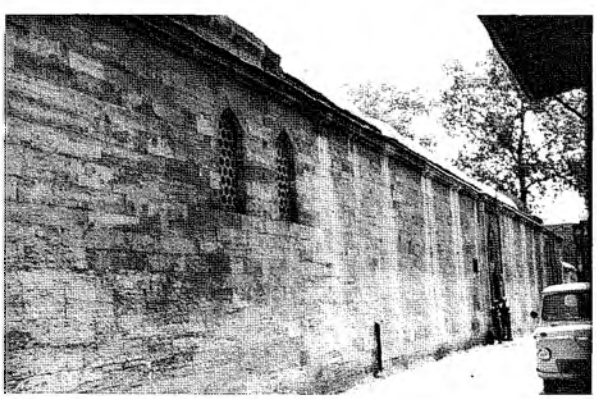
Sultan Ahmet Meydanı'nda Hipodrom'un batı ucunda yer alan darüşşifa, ne yazık ki, günümüze gelmemiştir. 17. yüzyıl içinde inşa edilen tek tıp kuruluşu olan yapının, Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in gözlemleriyle Mektebî Sanayi plânından takribi olarak çizilen bir krokisi vardır. 1870 yılında sanat okulu inşa edilirken, darüşşifanın revakları ve revaklar gerisindeki mekânları yıkılmış, fakat dış duvarların alt kısımları ile temellere dokunulmamıştır. Darüşşifa yapısından sadece giriş kapısı ile darüşşifa hamamı muhafaza edilmiştir. Yapının kroki plânı, kareye yakın dikdörtgen revaklı bir avlu ve revaklara açılan mekânlardan ve gene revak altına açılan hamam biriminden ibarettir.

Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa, Mimar Sinan'ın darüşşifalarda başlattığı özel hamam olgusunu, bu darüşşifada da devam ettirmiştir.

İstanbul'daki darüşşifaların önemli özelliği vakfiyelerinin de günümüze ulaşmış olmasıdır. İlk sultanî kuruluş olan İstanbul'da Fatih Külliyesi'nin vakfiyesi de hazırlanarak, külliye yapılarının fonksiyonları, işleyişleri ve gelirleri belirlenmiştir. Dokuz kadar vakfiyesi olan Fatih Külliyesi'nin darüşşifa ile ilgili bölümü ayrıca önemli olmaktadır. Vakfiyede darüşşifa ile ilgili metinde alınacak personelin sayısı, ücretleri ve özellikleri belirtilerek, hastalara verilecek yiyecekler, eğer gerekiyorsa sülün eti bile temin edilebileceği belirtilmiş ve darüşşifaya tesis edilen vakıfların gelirlerinin zenginliği ile imkânları ortaya konmuştur.

Bunun gibi Haseki Darüşşifası (H. 959/M. 1551) külliyenin cami, medrese, imaret yapılarından sonra, en son inşa edilen yapısıdır. Bu ilk yapılarla ilgili düzenleyici vakfiye olduğu halde, darüşşifanın inşaasından sonra bir vakfiye daha hazırlanmış ve işlevi, personeli, gelirleri belirlenmiştir. Süleymaniye Külliyesi içinde bir tıp sitesi niteliğindeki, tıp medrese ve darüşşifası ile ilgili müştemilâtının işlevi, gelirleri, personelin sayısı, ücretleri ve vasıfları, hastalara gösterilecek ilgi vs. ise gene vakfiyesinde (H. 7 Recep 964/M. 6 Mayıs 1557) ayrı ayrı yazılmıştır.

Nurbanû Sultan Vakfiyesi (H. 990/M. 1583) de Atîk Valide Darüşşifası'nın yönetimi ile ilgili bilgileri



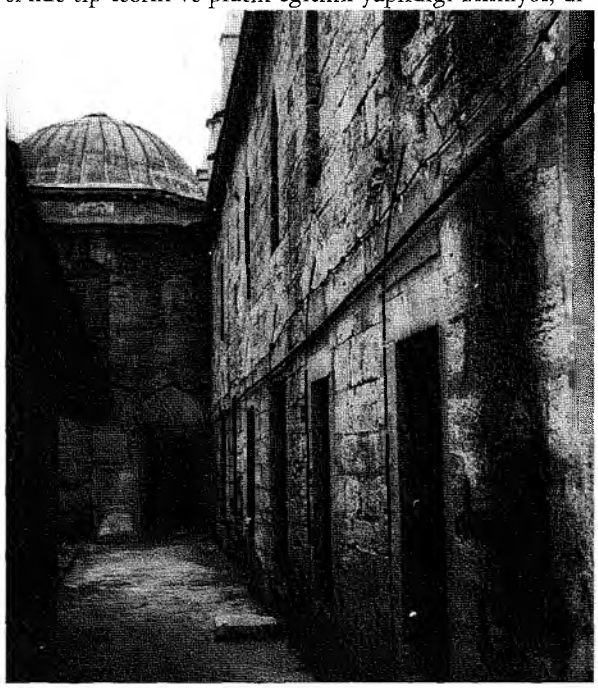
İstanbul, Süleymaniye Külliyesi'nde darüşşifa, ön cephe.

İstanbul, Süleymaniye Külliyesi'nde darüşşifa, hekim kapısı.

içeren bir belgedir. Sultan Ahmet Vakfiyesi (H. 1022/M. 1612), darüşşifanın yapımından önce hazırlanmış olmasına rağmen yapının yapımıyla değil, burada görev alacak personelin ve hekimlerin özelliklerini belirlemiştir. Bir örnek olarak gösterilecek olursa; "...açık fikirliliği ve zekâsı ile tanınmış, sağduyulu ve olayları çabuk kavrayabilen insan tabiatı özelliklerini (psikolojisini) ve ilâç hazırlama ilkelerini bilen içecek (şurup) ve macun hazırlama konusunda hünerli, muhtaç olanların işlerinin gözetilmesinde iyi davranışı belli olan yufka yürekli, kibirsiz olan, tanıdık ve yabancıya karşı tatlı sözlü, seçkin bir kimse hekim olup, hasta olanlara iyi davranarak tedavi etmelidir" ifadesiyle hekimin özellikleri açıklanmıştır.

Sırasıyla Bursa, Edirne ve İstanbul, Osmanlı Devleti'nin başkenti olur olmaz, başlayan imar faaliyetleriyle şekillenmişlerdir. Düzenlenen yönetmelik niteliğindeki vakfiyeleriyle ve temin edilen vakıf gelirleriyle de bu eserlerin devamlılığı sağlanmış ve harabiyeti önlenmiştir. Düzenli bir şekilde işlevlerini yerine getirmeleri temin edilmiştir. Bu düzen, yönetimin sağlığa verdiği önemi ve tıp eğitimi ile çağının pozitif bilimlere verdiği değeri de açıklamaktadır.

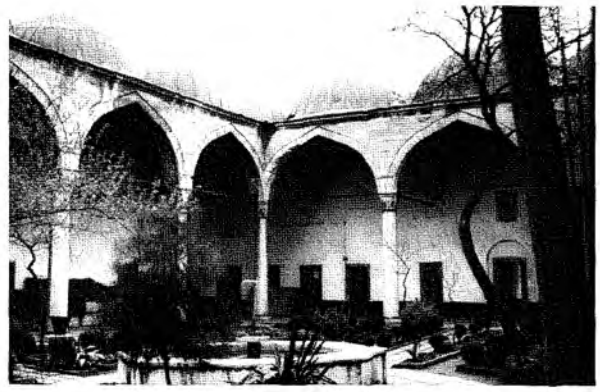
Osmanlı başkentinde 15.-17. yüzyıllar arasında inşa edilen darüşşifa yapıları ki, bunlar beş adet sağlık yapısıdır. Bunlardan Süleymaniye Darüşşifası ve Tıp Medresesi'nde tıp teorik ve pratik eğitimi yapıldığı biliniyor, diğerlerinde ise bir tıp medresesine yer verilmiyor. Çağının eğitim yöntemi usta–çırak ilişkisi şeklinde, eğitim yapılıyor. Bu ise Osmanlı Türk Tıbbı'nın batının gerisinde kalmasına neden oluyor.



Gerçi 17. yüzyıl boyunca daha önceki darüşşifalar ve tıp medreselerinde hizmetler sürdürülmüş, ancak Türk Tıbbında batılılaşma hareketleri de bir ölçüde başlamıştır. Özellikle batının rönesansı doğunun aleyhine derin uçurumlar açmış, yalnız deney ve gözleme değer veren metodik batı yeni durumlarıyla belirlenmiştir. 1683 Viyana yenilgisinden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan gerilemenin ilâcı olarak "Tanzimat" ortaya çıkmıştır. Osmanlı hekimlerinin lâtince, fransızca, italyanca gibi batı dillerini öğrenme arzuları da 17. yüzyılda başlamış, 18. yüzyılın ikinci yarısında batı kaynaklarından yapılan çevirilerin artması, kahve, kinin, ipekakuana gibi drogların ve cıva'nın frengi tedavisinde kullanılması gibi yenilikler, batılılaşmanın belirleyici kanıtları olmuştur.

19. yüzyılda iki büyük Türk hekim, 18. yüzyılda hızlanan modern tıp akımının ülkemizde yerleşmesini sağlamışlardır. *Hekim Şânizade Mehmet Ataullah Efendi* ile *Hekimbaşı Mustafa Behçet Efendi* çiçek aşısı, frengi tedavisi, fizyoloji ve tabiat tarihi çevirileriyle, batılılaşma akımına hizmet ederken, III. Selim ve II. Mahmud'u da modern bir tıbbiye kurmaya hazırlamışlar, böylece 14 Mayıs 1827, Çarşamba günü İstanbul'da ilk modern tıbbiye kurulmuştur.

19. yüzyılın bilgin hekimi Şânizade Mehmet Ataullah Efendi'nin italyanca ve lâtinceden çevirdiği *Miyar ül-Etibba*, *Teşrih* ve *Fizyoloji* eserleri ise 1820 yılında ilk basılı tıp eserlerimiz olmuştur.



İstanbul, Süleymaniye Külliyesi'nde darüşşifa, arka cephe ve fodla fırını (yanda).
İstanbul, Süleymaniye Külliyesi'nde darüşşifada ikinci avluya açılan revak ve mekânlar (üstte).

15 Haziran 1826'da Yeniçeri Teşkilâtı'nı lağveden Sultan II. Mahmut (1808–1839) yeni modern Türk ordusunu kurmaya çalışırken diğer taraftan da sağlık kuruluşlarının tesisine başlamış, yeni bir askerî tıp okulu, *Cerrahhane* ve birçok askerî hastaneler kurulmuştur. Fakat İstanbul'da 1826'daki kolera salgını, 1843'deki çiçek salgınları ise yeni büyük bir hastahanenin kurulması gereğini ortaya koymuş, böylece Abdülmecid'in annesi *Bezmiâlem Valide Sultan*, Çapa'da Yenibahçe Çayırı'nda "Bezmi âlem Gureba-i Müslimin Hastanesi", "Bezmi âlem hastanesi", "Valide Sultan hastanesi", "Gureba-ı müslimin hastanesi", ve günümüzde "Vakıf Gureba Hastanesi" adıyla işlevini sürdüren hastaneyi, 1845 yılında inşa ettirmiştir. Bu yapıyla birlikte, darüşşifa (bimarhane) adıyla tanınan sağlık yapıları "hastane" adıyla anılmaya başlamıştır.

KAYNAKLAR

Aslanapa, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul 1986.

Ayverdi, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, c. 2, İstanbul 1972.

Ayverdi, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)*, c. 3-4, İstanbul 1973-1974.

Cantay (Güreşsever), Gönül-Şehsuvaroğlu B. N.-Demirhan, A. (E.) *Türk Tıp Tarihi*, Bursa 1984.

Cantay, Gönül, *Osmanlı Külliyelerinin Kuruluşu*, (Baskıda).

Cantay, Gönül: "Kitab al-Cerrahiyet al-Haniye Minyatürleri (İstanbul Tıp Tarihi Enst. Nüshası)", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi'ne sunulan bildiri, (15-20 Ekim 1973/İstanbul), Türk Sanatı*, c. 3, s. 771-794.

Cantay, Gönül, "Çift üniteli Anadolu tıp kuruluşları", *TÜBİTAK VII. Bilim Kongresi Tebliğleri I*, Ankara 1983, s. 435-448.

Cantay, Gönül, "Mimar Sinan külliyelerinde kervansaray planlaması", *II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, Bildiriler*, 2 cilt, İstanbul 1986, s. 87-103.

Cantay, Gönül, "Sinan külliyelerinde darüşşifa planlaması", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul 1988, s. 45-58.

Cantay, Gönül, "Darüşşifalar", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, c. 1, İstanbul 1988, s. 355-368.

Cantay, Gönül, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, Ankara 1992.

Cantay, Gönül, "16. Yüzyıl Külliyelerinin Şehirlerin Tarihî Topografyasını Belirlemesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya 1993, s. 75-78.

Cantay, Gönül: "Anadolu Türk Mimarisinde Kadın Baniler", *XIII. Sanat Tarihi Haberleşme Semineri (Tarih Öncesinden Günümüze Anadolu Kadınının Sosyal ve Kültürel Konumu)'ne Sunulan bildiri*, (9-13 Mayıs 1994, İstanbul).

Cantay, Gönül, "Kaynaklardan tanıdığımız Anadolu Selçuklu Darüşşifaları", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri'ne sunulan bildiri*, Konya 1995.

Cantay, Gönül, "Bursa'da Osmanlıların ilk tıp kuruluşu", *Erdem (Aydın Sayılı Özel Sayısı II.)*, Ankara 1996, s. 499-504. (4 plan+13 resim)

Cantay, Gönül, "Kadın Baniler ve Darüşşifaları", *Sağlık Alanında Türk Kadını Sempozyumu'na Sunulan Bildiri*, (13-14 Kasım 1997/İstanbul), İstanbul 1998, s. 466-472.

Kuran, Abdullah, *Mimar Sinan*, İstanbul 1986.

Meriç, R. Melül, *Mimar Sinan Hayatı, Eseri I. Mimar Sinan'ın Hayatına, Eserlerine Dair Metinler*, Ankara 1965.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MENZİL YOLLARI VE MENZİL KÜLLİYELERİ

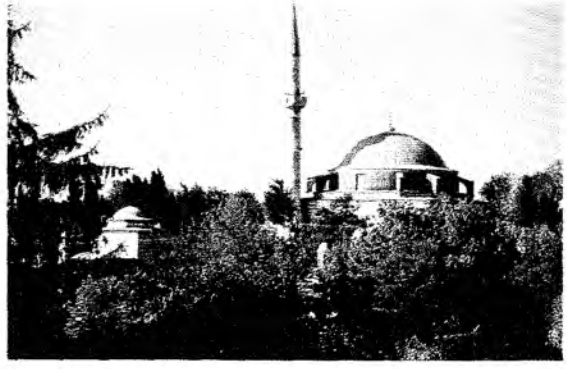
YRD. DOÇ. DR. FATİH MÜDERRİSOĞLU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

OSMANLI MENZİL YOLLARI VE MENZİL HANLARI

Yol, insanlar arasında çeşitli bağlantıları sağlayan, insanların ve ihtiyaç maddelerinin bir yerden başka bir yere taşınmasına olanak sağlayan, nakil araçlarının hareketlerine uygun yüzeyli, dönemine göre değişen malzeme ile donatılmış arazi şerididir. Ulaşım kavramı ise insan, hayvan ve ihtiyaç maddelerinin bir sistem içerisinde gideceği yere nakledilmesidir.[1]

Yol ve ulaşım şebekesi, günümüzde olduğu gibi tarihsel süreç içerisinde her devlet için daima büyük önem taşımıştır. Çünkü ülke başkentinin diğer merkezlerle bağlantısı ile uluslararası yollara olan bağlantıları ülkenin gelişmişliğiyle yakından ilgilidir. Bu bağlamda askeri ve ticari gayeler, seyahat özgürlüğü ve haberleşme özgürlüğü ancak düzenli ve gelişmiş bir yol sistemiyle gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti bağlamında konuya yaklaşacak olursak, Anadolu ve Balkanlar gibi tarihleri bu yana kesintisiz yerleşimlere sahne olan ve aynı zamanda geçiş özelliği taşıyan bölgelerde, günümüzde mevcut olan ana yollara baktığımızda çoğunun ya eski yolun kenarından ya da üzerinden geçerek yaklaşık aynı güzergâhı izlediği, ancak kimi ayrıntılarda farklılıkların olduğu gözlemlenir. Bunun en büyük nedeni özellikle artık değişmesi pek mümkün olmayan tabii yol kavramından kaynaklanmaktadır. Sonuçta yollar öncelikle doğal çevrenin etkisi altındadır.


Gebze, Çoban Mustafa Paşa Külliyesi ve Camii

Ülke toprakları oldukça geniş bir sahaya yayılan Osmanlı İmparatorluğu'nda, ulaşım ve yol şebekesi, Rumeli ve Anadolu Yol Şebekesi olmak üzere iki alt bölüm halinde incelenir.[2]

Rumeli Yol Şebekesi

Asya ile Avrupa, bir başka deyişle Doğu ile Batı arasında bağlantıyı oluşturmasıyla önemli bir coğrafi konuma sahip Rumeli ve Balkan toprakları, tarihin her döneminde gidiş ve dönüş yolu olarak kullanılmıştır.

Osmanlı döneminde, imparatorluğun başkenti İstanbul'u Balkan, Batı Karadeniz ve Orta Avrupa'ya bağlayan üç ana yol ile, bu yollarla bağlantılı ikinci derecede tâli denilen ara yollar mevcut idi. Her üç ana yolun adları ve izledikleri belli başlı güzergâhlar şunlardır.

SAĞ KOL GÜZERGÂHI

Bu yol İstanbul'u, Batı Karadeniz ve Kırım'la irtibatını sağlayan ulaşım aksıdır. Güzergâh İstanbul'dan başlayarak Çatalca, Vize, Kırkkilise (Kırklareli), Prevadi, Karasu, Babadağ, Akkirman yolu ile Özi ve Kırım'a yani Rusya'nın bir bölümüne kadar uzanmakta idi.

ORTA KOL GÜZERGÂHI

Orta Avrupa yoludur. İstanbul, Büyükçekmece, Silivri, Çorlu, Karıştıran,

Lüleburgaz, Babaeski, Havsa, Edirne, Cisr-i Mustafa Paşa (Svilengrad), Filibe, Sofya, Niş üzerinden Belgrad'a kadar devam eden yol bir dönem Budin'e kadar da uzatılmıştı.

SOL KOL GÜZERGÂHI

İstanbul, Silivri, Rodoscuk (Tekirdağ), Malkara, Ferecik, Dimetoka, Gümülcine, Pravişte, Lanzaka, Larissa (Yenişehir) yolu ile İstefe (Tebai)'ye oradan da Eğriboz menzili ile Gordüs'e gidiyordu. Bu bağlamda Sol Kol Güzergâhı Yunanistan yolu idi.

Üç ana yol içinde en işlek olanı dolayısıyla en önemlisi hiç şüphesiz Orta Kol Güzergâhı idi. Osmanlı öncesinde biçimlenen yol, bir sistem dahilinde ilk kez Romalılarca değerlendirilmiştir. Askeri amaçlı olarak Roma döneminde Signidunum (Belgrad): Byzantion (Constantinopolis/İstanbul)'u birbirine bağlayan bu yol, daha sonra Bizans döneminde de kullanılmıştır.[3]

Lüleburgaz, Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi, Camii, Güney Kısım.

Ana yol üzerinde Romalılarca inşa edilen castrum (askeri şehir)'lar sayesinde yolun hem güvenliği sağlanmakta hem de çeşitli askeri, sosyal ve ticari vb. ihtiyaçlar giderilmekte idi. Roma askeri yolu, ikinci parlak zamanını ve son şeklini yeni işlevler de yüklenerek bazı değişiklik ve eklemelerle birlikte Osmanlılar zamanında yaşamıştır.[4] 1350'li yıllarla birlikte Rumeli topraklarına ayak basan Osmanlılar, Batı'da, Balkanlar ve Avrupa içlerinde yeni topraklar fethetme politikasına paralel olarak önce mevcut tarihi yollardan yararlanmışlardır. Çünkü Osmanlılar, özellikle Roma askeri yolunun önemini daha Avrupa'ya ayak bastıkları zaman anlamışlar ve bu güzergâh Osmanlılara önce Edirne ve Bulgaristan'ın daha sonra Sırbistan ve Macaristan yolunu göstermiştir. Bu bağlamda, Balkanların omurgasını oluşturan Orta Yol'a hakim olmak, Balkan Yarımadası'nın büyük bir bölümü üzerinde stratejik, ekonomik ve politik egemenlik kurmak demekti.

Osmanlı döneminde de birinci derecede askeri (sefer) amaçlı olan yol, ticari (kervan ticareti), haberleşme (ulak) ile hac ve seyahat amacıyla sıklıkla kullanılmakta idi. Bu yol üzerinde, İstanbul, Edirne, Sofya, Niş ve Belgrad gibi tarihte her zaman önemini korumuş büyük şehirler olduğu gibi orta ya da küçük ölçekli yerleşimler de mevcuttu. "Menzil" adı verilen bu konaklanacak veya durulacak yerlerden bazısı zamanla imarlaşarak şehirleşmiştir. Bu gruba giren menzil şehirleri ise ordunun iaşesinin temini ve yakın çevresinde konaklamasında, kervanların güvenliğinin sağlanmasında, hacı ve seyyahların ihtiyaçlarının giderilmesi ile, İstanbul Topkapı Sarayı'ndan Taşra (İstanbul dışına verilen ad)'nın ilgili görevlilerine ya da tersi durumlarda emirlerin ve diğer haberleşmenin hızlı ve emin bir şekilde yapılmasında önemli roller üstlenmiştir.

Kesin ve daha sağlıklı bilgiler içeren Osmanlı Arşivi ile diğer belgeler ve bazı yayınlara göre, Rumeli Orta Yolu'nun özellikle İstanbul-Edirne arası daha iyi izlenebilmektedir. Araştırmalar doğrultusunda, "İstanbul Caddesi", "Ulu Yol" adları da verilen İstanbul-Edirne arasındaki Sultan/Devlet yolu, özellikle belirli aralıklardaki menzillerde inşa edilen külliye ve anıtsal tek yapılarla donatılmıştı. Çoğu Mimar Sinan ve ekibi tarafından tasarlanarak yapılan külliyelerin yüksek minareleri, hareketli çarşıları, hayvan ve insan yoğunluğuna sahip büyük hanları ve köprüleri daha dikkat çekmekte idi.

Anadolu Yol Şebekesi

Osmanlı İmparatorluğu'nda, özellikle Doğu ve Batı'ya fetihlerin gerçekleştirilip imparatorluk sınırlarının en geniş olduğu 16. yüzyıl ile 19. yüzyılın ortası arasında, başkent İstanbul (Dersaadet/Asitane) ile Taşra'yı birbirine bağlayan altı ana yoldan diğer üçü de Anadolu Yol Şebekesi ile bağlantılıdır. İstanbul'un Anadolu ve Anadolu üzerinden Kafkasya, İran, Irak, Suriye, Kutsal Topraklar ve Mısır'la ilişkilerini sağlayan bu üç yol da, Rumeli'de olduğu gibi gerektiği kadar tâli yollarla da diğer merkezlere bağlanmakta idi.

Osmanlı döneminde Anadolu'da yaşam, genellikle yol şebekeleri üzerindeki şehir ve menziller ile bu yolla-

rın ulaştığı limanlarda yoğunlaşmıştı.[5] Osmanlılar Anadolu'da, eski uygarlıklardan kalma "Kral", "İpek" yolu gibi adlarla anılan bazı yolları geliştirip, onarıp kullanmakla birlikte, yeni yollara da gereksinim duymuşlardır. İstanbul'un merkez olduğu ve Anadolu'yu bir uçtan diğer uca kateden ana ve tâli yolların önemi, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte, demiryolu ağının döşenmesi ve denizyollarının önem kazanması sonucunda kervan ve ulak yollar artık eski canlılığını yitirmiştir.

Osmanlılar döneminde Anadolu'da mevcut üç ana yolun başlıca güzergâhları şunlardır.[6]

SAĞ KOL GÜZERGÂHI

İstanbul, Gebze, Dil İskelesi veya İzmit, İznik, Yenişehir, Bozöyük, Eskişehir, Seyitgazi, Hüsrev Paşa Hanı, Ilgın, Konya, Karapınar, Adana, Misis, Payas, Belen, Antakya, Şam üzerinden Kutsal Topraklar (Harameyn/Mekke, Medine)'a uzanmaktaydı.

ORTA KOL GÜZERGÂHI

İstanbul, Gebze, İzmit, Bolu, Tosya, Merzifon, Tokat, Sivas, Malatya, Harput, Diyarbakır, Nusaybin, Musul, Kerkük güzergâhını takip eden Bağdat, Basra yoludur.

İncesu, Kar a Mustafa Paşa Menzil Külliyesi, Genel Görünüm.

SOL KOL GÜZERGÂHI

Merzifon'a kadar Orta Kol Güzergâhını takip eden yol, daha sonra Ladik, Niksar, Karahisar-ı Şarki (Şebinkarahisar), Kelkit, Aşkale, Erzurum, Kars yolunu takip ederek Tebriz'e gitmekte idi. Ayrıca bu yolun Karadeniz'le de irtibatı söz konusudur.

Bu yollar içinde askeri, ticari, ulak dışında özellikle seyahat ve hac gayesiyle yüklenen Anadolu Sağ Yolu, en çok kullanılan yol olup en yoğun yapılaşmaya sahne olmuştur. "Ulu Yol" ya da daha yaygın adıyla "Hac Yolu" olarak benimsenen Sağ Kol Güzergâhında, ordunun Suriye ve Mısır'a giderken takip ettiği güzergâh ile hacıların ve ulakların izledikleri güzergâh birkaç ayrıntı dışında hemen hemen aynı idi. Burada önemli olan husus ulaklara (ferman, emirleri taşıyan resmi görevli) hizmet veren menzilhane (atların bulundurulduğu ahır) ile menzil külliyelerinin aynı yapı kütlesi içinde yer almamaları bilindiği kadarıyla farklı konumlarda inşa edilmeleridir.[7]

Anadolu Sağ Yolu'nun İstanbul-Şam (Damascus) arası, Rumeli Orta Yolu'nun İstanbul-Edirne arası gibi yoğun kullanımdan dolayı banilerin eliyle külliye ya da anıtsal tek yapı ölçeğinde imar edilmiş ve zaman zaman onarımları yapılmıştır. Menzil Külliyelerinin en seçkin örneklerine de bu yol üzerinde rastlanır. Çünkü Hicaz'a kadar uzanan ve Kudüs, Mekke, Medine gibi kutsal şehirlerle bağlantıyı sağlayan Sağ Yol, hac olgusundan hareketle özellikle hayır sahiplerinin ilgisini çekmiştir. Bu bağlamda yol üzerinde yer alan ara menziller bile cami, mescit, namazgâh, han, çeşme, kuyu ve köprü gibi tek yapı ya da küçük birer külliye ölçeğinde imara sahne olmuştur. Bu yapılaşmanın izleri ayakta duran eserlerle görülmekle birlikte çoğu harap olmuş ve zamanla da yok olmuştur.

Sonuçta yol şebekesi ve ulaşım, Osmanlı teşkilat yapısının iyi bir örneği olmuş ve dolayısıyla imparatorluğun askeri, ticari ve ekonomik yaşamında son derece önem taşımıştır.

Askeri, ticari ve sosyal amaçlar için oluşturulan konak yerleri (menziller), genellikle ana yapısı kervansaray (han) olan ve arasta (çarşı), imâret, hamam, cami, tabhane (misafirhane), sıbyan mektebi (ilkokul), çeşme ve köprü gibi çeşitli yapılardan oluşan külliyelerle (yapı toplulukları) donatılmıştı. Külliyelerin sahip olduğu yapı sayısı ve çeşidi ise çeşitli nedenlere bağlı olarak değişkenlik gösteriyordu. Bu değişkenlikte "bani" adı verilen eser yaptıran kişinin mali ve siyasal gücü ile menzilin ihtiyaçları ve önemi birinci derecede rol oynamakta idi. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu'nda, 16-19. yüzyıllar arasında inşa edilen külliyelerin bir kısmı da menzillerde karşımıza çıkmaktadır. Şehir dışına yani menzillerde inşa edildiklerinden dolayı yaygın tanımlamalarıyla *Menzil Külliyeleri* adıyla tanımlanan bu tip külliyeler, genişleyen imparatorlukta başkent İstanbul'dan Anadolu

ve Rumeli'ye giden sefer, kervan, ulak ve hac amaçlı ana yollar üzerinde kurulmuştur.[8] Dolayısıyla mimari etkinlik açısından Osmanlı Devleti'nin ulaşım ağıyla yakından ilintili idi.

Şehirlerarası yollarda konaklama yapıları olan menzil külliyeleri, yapıların külliye içindeki değerleri ve yerleştirilmeleri açısından Osmanlı mimarisinde ayrı bir grup oluşturur. 16. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan ve kısa sürede yaygınlaşan menzil külliyeleri aynı zamanda imparatorluğun iskan politikası ve Derbent Teşkilatı ile yakından bağlantılıdır. Anadolu Selçuklu dönemi kervansaraylarının biçimsel ve işlevsel açıdan çok daha gelişmiş bir mimari kompozisyonunun devamcısı niteliğindeki menzil külliyelerinde, ticari (han, arasta, dükkanlar), sosyal (tabhane, imaret, hamam) işlevli yapılar daha anıtsal ve vurgulayıcı yapılarak ön plana çıkarılmış ve işlevsellik esas alınmıştır. Dini (cami, mescit, namazgâh) ve eğitim (medrese, sıbyan mektebi) yapıları ise önemini korumakla birlikte, ikinci derecede görülerek inşa edilmiştir.

Karapınar, Höyükten Şehre ve Selimiye Külliyesi'ne Bakış.

Tüccarların, hacıların, seyyahların, kimi zaman askeri nitelikte kişilerin daha rahat ve güvenli olması için belirli hizmetlerin sunulduğu menzil külliyeleri, sultan, şehzade, sadrazam ve vezir gibi saray çevresi tarafından yaptırılıyordu. Baniler, vakıf sistemiyle inşa ettirdikleri külliyeleri için taşınmaz mallarından ve diğer yollarla elde ettikleri gelirlerinin önemli bir bölümünü ayırmakta ve inşaatın bitiminden sonra, eserinin yaşaması için mütevelle heyetini külliyesinin personel, yiyecek-içecek ve bakım-onarım gibi rutin işlerin giderlerini karşılamakla görevlendirmekte idi.

Baniler, külliyeleri için dönemin başmimarlarını ve onların ekiplerini yani Hassa Mimarlar Teşkilatı'nın mimar, usta ve çıraklarını görevlendiriyorlardı. Hassa Mimarlar Teşkilatı, günümüzde Mimarlar Odası ile Belediyelerin imar müdürlüklerinin karışımı bir teşkilat yapısına sahip olup İstanbul ve önemli şehirlerde şubesi olan ve merkezi sistemle çalışan resmi bir kurum idi.[9]

Menzil külliyelerinin yapımıyla birlikte, Osmanlı'daki deyimiyle menzilin şenlenmesi gerekiyordu. Bunun için iskan politikası[10] izlenerek menzil halka açılmakta ve zamanla külliyelerin ve diğer önemli ana yapıların etrafına kurulan mahalleler yoluyla kent dokusu oluşturuluyordu. Yerleşimin güvenliği ise Derbent sistemiyle sağlanıyordu. Genel anlamda bir çeşit kır jandarmalığı denilen bu sistemde, devlet, vergi kolaylığı karşılığında menzil halkından silahlanmasını ve kendi menzili ile iki menzil arasındaki yolu daha doğrusu etki alanını korumakla yükümlü kılıyordu.[11]

Böylece menzil yerleşimleri Osmanlı şehirciliğinde ayrı bir alt grup olarak değerlendirilir ve şehircilik olgusu ile dikkat çeker. Bugün çoğu Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde bir kısmı ise ulusal sınırlar dışında kalan menzil külliyeleri, harap veya iyi durumda günümüze ulaşan örnekleriyle Sanat Tarihi'nin ayrı bir araştırma konusudur.

Sonuçta yolu kullanan kişiler, barınma, yeme-içme,temizlik-yıkanma, ibadet, kimi zaman sağlık vb. zaruri ihtiyaçlarının yanısıra, ticari, sosyal ve eğitim ile ilgili işleri içinde külliye ve menzillerden yararlanıyordu. Bu sistem, zaman içinde ihtiyaç ve beklentilerin değiştiği de düşünülerek tam karşılığı olmasa da günümüzde içinde akaryakıt istasyonu, çay salonu, lokanta, otel, market, mescit, tuvalet ve otopark bulunan karayolları üzerindeki yol üstü dinlenme-konaklama tesisleriyle benzerlik kurulabilir.

Bilindiği kadarıyla, günümüze ulaşan menzil külliyeleri içinde en erken tarihlisi Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'dir. Bu külliyeyi sırasıyla Eskişehir Kurşunlu (Çoban Mustafa Paşa) Külliyesi, Bozöyük Kasım Paşa, Silivri Pir Mehmet Paşa., Belen Kanuni Sultan Süleyman, Şam Süleymaniye, Tekirdağ Rüstem Paşa, Karapınar Selimiye, Büyükçekmece Yapı Topluluğu, Lüleburgaz, Payas ve Havsa Sokullu Mehmet Paşa, Babaeski Semiz Ali Paşa, İzmit Pertev Paşa, Yenişehir Sinan Paşa ve Ilgın Lala Mustafa Paşa külliyeleri takip eder.

17. yüzyıla baktığımızda, imparatorluğun kendi bünyesinde ve dış dünyada gelişen sosyal, siyasal ve ekonomik olaylar sonucunda imparatorluğun duraklama dönemine girdiği bilinir. İmparatorluktaki bu gelişmeler ister istemez mimariye yansımış, yapı faaliyetinin azalmasına ve yapı türlerindeki farklılığa neden olmuştur. Bu bağlamda bir kısmı günümüze ulaşmakla beraber, kimisi Anadolu dışında kalan ya da günümüze ulaşmayan geniş veya dar kapsamlı menzil külliyelerinden önemlileri şunlardır: Ulukışla Öküz Mehmet Paşa, Misis Köprülü Mehmet Paşa, Bilecik Vezir Han, Malatya Silahtan Mustafa Paşa, İncesu ve Merzifon Kara Mustafa Paşa külliyeleri ile Kurtkulağı'ndaki yapı topluluğudur.

18. yüzyıla gelince, imparatorlukta Batılılaşma dönemi ile birlikte, Osmanlı mimarisinde de külliye yapımının azaldığı ve yeni yapı tiplerinin mimariye girdiği görülür. Konumuzla bağlantılı olarak menzillerdeki külliyeleri incelediğimizde, iki büyük menzil külliyesinin inşaası dikkat çekicidir. Bunlardan ilki Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi'dir. Diğeri ise yüzyılın sonunda Belen-Antakya-Halep arasındaki yol güzergâhı üzerinde Karamurt'da inşa edilmiştir. Ayrıca Anadolu Sağ Yolu'nun Orta Anadolu kısmına rastlayan Eskişehir-Adana güzergâhında, bazı önemli menzillerin iskan politikasıyla nüfuslarının artırılıp mevcut yapıların onarıldığı gözlemlenir.[12]

Ilgın, Lala Mustafa Paşa Külliyesi, Han

19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, denizyollarının önem kazanması ve demiryolu ağının döşenmesi kervan ve ulak yollarına olan ilgiyi azaltmış ve zamanla tarihi yolların bir bölümü günümüzün yol ağının dışında kalmış, bu bağlamda yol üstü kuruluşları olan menzil külliyeleri de işlevlerini yitirmiştir.

16. ve 17. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nda inşa edilen menzil külliyeleri içinde daha seçkin özellikler yansıtan Gebze, Büyükçekmece, Karapınar, Lüleburgaz, Payas, Ilgın, Ulukışla ve İncesu menzillerindeki başlıca uygulamalar sırasıyla şöyledir:

Günümüzde Kocaeli'ne bağlı büyük bir ilçe merkezi olan Gebze, 14. yüzyılda Orhan Gazi (1326-62) tarafından kurulan küçük bir yerleşim iken, 16. yüzyılda İstanbul'dan Doğu'ya giden yollar üzerinde bir menzil olarak belirlenmiştir.[13] Bu bağlamda önemi artan Gebze, dönemin vezirlerinden Çoban Mustafa Paşa tarafından inşa ettirilen büyük programlı bir külliye ile imara sahne olmuştur *(Res.1)*. Cami, medrese, sıbyan mektebi, kütüphane, han, imâret, tabhane, tekke, paşa odaları (önemli kişiler için misafirhane), çifte hamam ve helalardan oluşan külliye, Osmanlı'nın en büyük külliyelerinden biri olup daha sonra inşa edilecek külliyelere öncülük etmiştir. Kitabe ve bani Çoban Mustafa Paşa'nın vakfiyesine göre 1522-29 yılları arasında inşa ettirilen külliye, özellikle mimari özellikler ve camisinin Anadolu dışı taş süslemeleriyle dikkat çeker. Küçük bir yerleşim olan Gebze (Gekboze)'ye oldukça anıtsal bir yapı topluluğunun inşa edilmesi fikri daha çok ana yolu kullanacak kişilerle bağlantılıdır. Çünkü, İstanbul'a 40 km. uzaklıkta yer alan Gebze, Anadolu'ya giden yolda ilk, dönüş yolunda ise son menzildir.

Külliyesi için büyük emek ve masraf sarf eden Çoban Mustafa Paşa, 1529'da ölünce yapı topluluğuna sonradan ilave edilen türbesine gömülmüştür. Gebze, daha sonraki yüzyıllarda da önemini korumuştur. Günümüzde ise önemli bir sanayi kenti özelliğini taşımakla birlikte, bünyesinde Osmanlı eserleri barındırması açısından eski kimliğini büyük çapta korumaktadır. Külliyeyi oluşturan yapılar genelde iyi durumda olup bir kısmı eski ve yeni işlevleriyle hâlâ kullanılmaktadır.

İstanbul'un batısında, Marmara Denizi ile bağlantılı Büyükçekmece Gölü'nün doğusunda, göl ile aynı adla tanınan Büyükçekmece, İstanbul-Edirne arasında, İstanbul'a 40 km. uzaklıkta günümüzde İstanbul'a bağlı bir ilçe merkezidir.[14] Osmanlı'da Batı'ya giden yollar üzerinde yer alan yerleşim, Edirne yönünden gelişte başkent İstanbul öncesindeki son menzil, tersi durumda ise son ilk

menzil olma özelliği Anadolu yol güzergâhı üzerindeki Gebze ile büyük benzerlik göstermektedir.

Bizans döneminden itibaren metropol İstanbul'un banliyösü kabul edildiğinden önemini daima koruyan Büyükçekmece, bu özelliğini yollarla bağlantılı olarak Osmanlı döneminde de koruyarak konaklama yapılacak bir menzil olarak belirlenmiştir. Antik dönemde "Athyras", Osmanlı zamanında "Çekmece-i Kebir" adlarıyla tanınan yer, 16. yüzyılda yol şebekesiyle birlikte önemi daha da artınca, dönemin Sultanı Kanuni Sultan Süleyman (1520-66) ve Sadrazamı Sokullu Mehmet Paşa (1564-79) tarafından farklı fakat birbirini tamamlayıcı yapıların inşasıyla yerleşim adeta yeniden imar edilmiştir. Bu bağlamda Sultan, birbirini bir silsile halinde takip eden dört köprü, köprünün doğu ucuna kervansaray ve çeşme; sadrazam ise kervansarayın karşısına mescit ile onaltı dükkan ve dokuz oda inşa ettirmiştir. Bu yapılara hamam ve pazar da eklenerek gelen konukların ve şehir halkının ihtiyacı karşılanmak istenmiştir *(Res. 2)*. Kitabelere göre 1567'de yapımı tamamlanan yapı topluluğunda Mimar Sinan'ın da adı geçmektedir.

Payas, Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi, Arastadan Hana Bakış.

İstanbul'a 6, bir sonraki menzil Silivri'ye ise 5 saat uzaklıkta yer alan Büyükçekmece, günümüzde geçmişin uzantısı, hâlâ bir boyutta devam ettirmektedir. Yerleşime Osmanlı dokusu veren yapılar içinde hamam, dükkanlar ve odalar zamanla yok olmuş, köprüler, kervansaray, mescit ve çeşme ise bazı onarım ve değişikliklerle günümüze ulaşmıştır. Külliyede ana yapının kervansaray olduğu 758 m^2 lik boyut dışında mimarisi özelliklerden de anlaşılmaktadır. Kervansarayda gelen yolcu ve hayvanları düşünülerek uygun bir ortam yaratılmıştır.

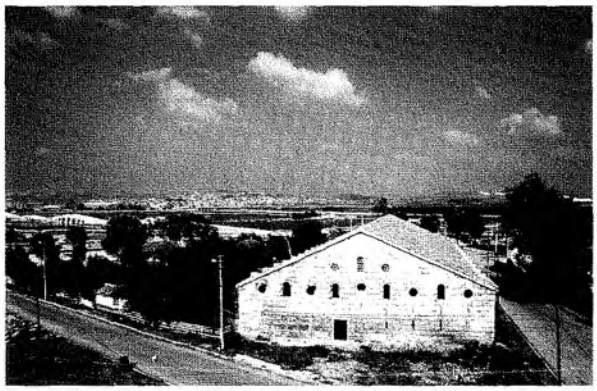
Orta Anadolu Bölgesi'nde, Konya-Adana yolu arasında, günümüzde Konya'ya bağlı bir ilçe merkezi olan Karapınar, tarih boyunca iskan edilen veya gelip geçilen bir yer olmuştur.[15] Karapınar'ın Osmanlı döneminde bir menzil yeri olarak seçilip kent haline dönüştürülmesi II. Selim (1566-74) ile bağlantılıdır. II. Selim Şehzade iken valilik göreviyle Konya'da bulunurken, Karapınar'ın yer aldığı mevkide üzücü bir olay yaşamış, bu olay sonucu Anadolu Sağ Yolu üzerinde önemli fakat çorak ve ıssız bir mevki olan Karapınar'ı imara açmak istemiştir. Daha sonra 1566'da babasının ölümü üzerine Osmanlı tahtına geçen II. Selim, cami, tabhane, imaret, kervansaray, arasta, hamam ve çeşmeden oluşan külliyesinin yapımına kitabelere göre 1564'te başlatmış ve 1569'da tamamlatmıştır. Şehre su da getirten Sultan, iskan politikasıyla yerleşimi halka açmış ve bölgenin hareketlenmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Sultanın kurduğu kentte de "Sultaniye" adı verilmiştir *(Res. 3)*.

Mimar Sinan ve ekibi tarafından tasarlanıp inşa edilen külliye, maalesef aradan geçen zaman zarfında oldukça tahrip olmuş ve bazı yapılarının üzerine sonradan salaş binalar yapılmıştır. Yakın tarihte ilave yapılar yıktırılarak kazı çalışmalarına başlanılmış, sonuçta eski yapıların temellerine ulaşılmıştır. Günümüzde cami iyi durumda olup ibadete açıktır. Hamam ve çeşme eski özelliklerini korumakla birlikte işlevsizdir. Diğer yapılar ise ya harap durumda ya da temel seviyesindedir.

Günümüzde Kırklareli'ne bağlı bir ilçe merkezi konumundaki Lüleburgaz, kuruluşu oldukça eskiye giden bir yerleşimdir.[16] Osmanlı öncesinde çeşitli adlarla tanınan bir kale şehir iken, Osmanlı döneminde adeta yeniden kurulmuş ve çubuk lülesi imalinden dolayı "Lüleburgaz" adıyla tanınmaya başlanmıştır. Lüleburgaz, Osmanlılar tarafından fethedildiği 1360'lı yıllardan, Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa (1564-79)'nın imarına kadar köy şeklinde yerleşmedir. İstanbul'un dolayısıyla Osmanlı'nın Orta Avrupa ile bağlantısını sağlayan Rumeli Orta Yolu'nun önemi artınca, bu yol üzerindeki Lüleburgaz'ın da kaderi değişmiştir. Aynı zamanda Trakya'nın hububat ve hayvancılık sahası olup bölgesel bir merkez özelliğini taşıyan Lüleburgaz, dönemin ünlü devlet adamlarından ve hayırseverlerinden sadrazam Sokullu

Mehmet Paşa'nın ilgisini çekmiş ve Paşa'nın eliyle büyük bir imara sahne olmuştur. Kitabeler, Sokullu'nun vakfiyesi ve bazı belgeler ışığında, 1564-69 arasında inşa ettirildiği anlaşılan külliye, orijinalde 40.000 m²lik alanda cami, medrese, sıbyan mektebi, kervansaray, tabhane, imaret, arasta, çifte hamam ve dükkanlar, köprü, çeşme, tuvaletler ve personel için inşa edilmiş meskenlerden oluşmakta idi. Beldeyi kendi adını taşıyan külliye ile ihya eden sadrazam, aynı zamanda şehre su getirtmiş, külliyenin etrafına kaldırım döşeterek şehircilik açısından çevre düzenlemesiyle hizmet sunmuştur *(Res. 4)*.

Dönemin ünlü mimarı Sinan ve ekibi tarafından tasarlanıp inşa edilen külliye, yüzyılımızda bazı yapı kayıplarına uğramışsa da günümüze ulaşan yapılar genelde iyi durumda olup bazısı hâlâ kullanılmaktadır. Bugün son derece gelişmiş bir sanayi, tarım ve ticaret şehri olan Lüleburgaz'ın tam merkezinde yer alan Sokullu Külliyesi, şehrin Osmanlı'daki tarihsel kimliğine işaret eden en büyük mimarimizdir.


Büyükçekmece, Kanunî Sultan Süleyman Kervansarayı ve Köprüler

Benzer şekilde Sokullu Mehmet Paşa'nın gayretleriyle küçük bir şehir haline dönüştürülen bir başka menzil de Payas'dır. Doğu Akdeniz'de, günümüzde Hatay il sınırları içinde bir belde olan Payas, Osmanlı öncesinde Anadolu'yu Suriye'ye bağlayan son derece önemli tabii bir yol güzergâhı üzerinde mevki iken, 16. yüzyılda Osmanlı döneminde konaklanacak menzil olarak belirlenmiştir.[17] Çünkü Anadolu Sağ Yolu'nun özellikle Adana-Halep/Şam arasındaki, İskenderun Körfezi'nin sahilinde Amanos Dağı'nın denize bakan yüzünde konumlanan Payas, son derece önemli stratejik konuma sahipti. Bu bağlamda mevki, Osmanlı'nın Doğu Akdeniz'de, içinde iskelesi, gümrüğü, tersanesi olan bir yerleşim merkezi olarak değerlendirilmek istenmiştir.

Bu düşünceden hareketle Sokullu Mehmet Paşa, Payas'a biri sahilde diğeri biraz içeride olmak üzere iki kale, tersane, gümrük ve büyük bir külliye inşa ettirilmiş, ayrıca şehre su getirterek değirmenler yaptırmıştır. Kitabe, Sokullu'nun vakfiyesi ve Osmanlı Arşivleri'ndeki bazı bilgilere göre 1568-77 yılları arasında imar gören belde, daha sonra halka açılarak şenlendirilmiştir.

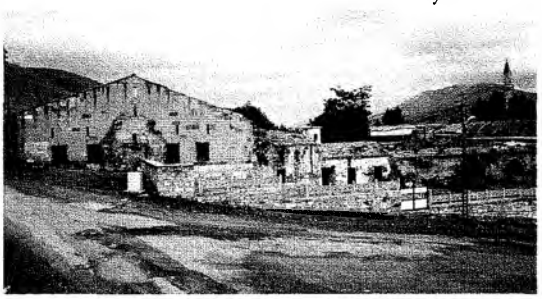
Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Teşkilatı'nın usta ve mimarlarıyla yerel ustalar birlikte çalışarak külliyeyi adeta kendi içinde bir şehir gibi tasarlayarak inşa etmişlerdir. İçteki büyük kalenin yanında inşa edilen yapı topluluğu, cami, medrese, sıbyan mektebi, hamam, arasta, iki çeşme, kervansaray, tabhane, imâret ve köprüden oluşan Osmanlı'nın en büyük birkaç külliye örneğinden biridir *(Res. 5)*. Külliyenin son derece kapsamlı tutulmasının altında yatan asıl neden ise ana yolu kullanan tüccar, hacı ve seyyahların ihtiyacını karşılamaktadır. Külliyenin bazı yapıları ise daha çok Payas halkı düşünülerek yapılmıştır. Dolayısıyla külliyede kervansaray, arasta ve hamam boyutlarıyla ve mimariyle daha ön plana çıkarılmıştır.

Günümüzde külliye genelde iyi durumda olmakla beraber, yeni onarımlara ve işlevlere ihtiyaç vardır.

Günümüzde Konya'ya bağlı bir ilçe merkezi olan Ilgın, Kıbrıs fatihi olarak ünlenen Vezir Lala Mustafa Paşa tarafından, kendi adıyla tanınan külliye yapımıyla birlikte yeniden imara açılmıştır.[18] Anadolu Sağ Yolu'nun Eskişehir-Konya arasındaki en önemli menzili konumundaki Ilgın, Osmanlı öncesinde bir kaplıca şehir olarak değerlendirilmiş ve bu amaçla bazı tesisler yaptırılmıştır. Şehir, Osmanlı döneminde ise bölgenin ticari merkezi olarak görülmüş ve külliyenin yapımında ticari yapılar mimarileriyle ön plana çıkarılarak vurgulanmıştır. Bu düşünceden hareketle Lala Mustafa Paşa, birbirine bitişik iki büyük han, açık ve kapalı bölümlerden oluşan arasta cami, tabhane, imaret, sıbyan mektebi hamam ve helalar inşa ettirmiştir *(Res. 6)*. Günümüze genelde iyi durumda ulaşan külliye yapılarından bazısı işlevsel olup kullanılmaktadır.

Banisi Sadrazam Damat Öküz Mehmet Paşa (1614-16, 18)'nın yaşam öyküsüne ve o tarihlerde Doğu'ya açılan sefer nedeniyle 1616'da yapımı tamamlandığı anlaşılan Ulukışla'daki Öküz Mehmet Paşa Külliyesi, Konya-

Ereğli ve Aksaray üzerinden gelen eski Roma yolları ile Osmanlı döneminde Anadolu Sağ Yolu üzerinde yer almaktadır. Özellikle Konya-Adana güzergâhında Gülek Geçidi öncesinde önemli bir menzil olarak karşımıza çıkan Ulukışla'daki Öküz Mehmet Paşa Külliyesi, Celali isyanları ve sefer nedeniyle yaptırılmış oldukça kapsamlı bir eserdir.[19] Arasta, iki han, tabhane, imaret, hamam, cami ve bazı müştemilattan oluşan külliye, oldukça onarım görmesine karşın bakımsız ve işlevsizdir. Yine ticari ve sosyal işlevli yapıların ön plana çıkarıldığı külliyede odak yapı arastadır *(Res. 7)*.



Ulukışla, Öküz Mehmed Paşa Külliyesi, Kuzeyhan.

1670 yılında, Kayseri'yi Adana'ya bağlayan tarihi yol üzerinde yer alan İncesu, dönemin sadrazamı Merzifon'lu Kara Mustafa Paşa tarafından yaptırılan kapsamlı bir külliye ile bir menzil yerleşimi haline dönüştürülmüştür.[20]

Kervansaray, arasta, cami, medrese, sıbyan mektebi, tabhane, hamam, imaret, dükkan ve helalardan oluşan külliye, çevredeki en büyük Osmanlı eseridir. Benzer şekilde külliyede han ve arasta gibi ticari ve konaklama işlevli yapılar mimarileriyle ön plana çıkarılarak hem ana yolun hem de bölgenin ticari potansiyeli değerlendirilmiştir. Bu özelliğin dışında külliyenin ana yola bakan doğu tarafı, kuzey ve güneydeki iki tepe ile külliye arası yüksek duvar örgüsüyle koruma altına alınmış, isyan ve ayaklanmalara karşın korunaklı bir yerleşim dokusu oluşturulmak istenmiştir.

Günümüzde iyi fakat bakımsız durumdaki yapılar yeni bir onarımla işlevsel olarak kullanılmayı beklemektedir *(Res. 8)*.

Sonuçta menzil külliyeleri 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı külliye mimarisinde ayrı bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki yüzyılın sosyo-ekonomik ve askeri özelliklerini, en tipik yanlarıyla bize yansıtan bu tip külliyeler, mimari tasarım açısından konuya yaklaşıldığında, yaratıcılık ve yeni uygulamaların denendiği yapılar olmaktadır. Ayrıca menzil külliyelerinin yapılmasını gerektiren düşünce yapısı yaşam biçimi, insan-çevre ilişkisi, gelenekler gibi olgular da mimariyle bütünleştirildiğinde bu tip yapıların daha iyi anlaşılacağı kesindir.

Sonuçta, genel bir yol şebekesi ve yol şebekesiyle bağlantılı menzil külliyelerinin kuruluş ve işleyişleri çerçevesinde, kısaca ana hatlarıyla bahsetmeye çalıştığımız bilgilerden şu sonucu çıkarabiliriz. Osmanlılarda farklı bir anlayışla ortaya çıkan menzil külliyeleri, mimarileriyle orijinal özellikler yansıtarak, kendi içlerinde bir bütünlük ve devamlılık göstermektedir.

---

1 C. Gürsoy, "Türkiye'nin Tarihi Yolları", *Türk Coğrafya Dergisi 50. Yıl Özel Sayısı,* 26 (1974), s. 24-30.

2 Y. Halaçoğlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Menzil Teşkilatı ve Yol Sistemi,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih bölümü Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul 1982.

3 C. Jirecek, *Die Heerstrasse von Belgrad Nach Constantinopel and Die Balkanpasse,* Prog 1877, Verlag Hammer-Amesterdam 1967. Eserin Türkçesi için bkz.: A. Kemal Balkanlı (çev.), *Belgrad-İstanbul Roma Askeri Yolu,* Ankara 1980.

4 *A.g.e.*

5 Y. Halaçoğlu, *A.g.tez.*

6 *A.g. Tez*, s. 31-82. Rumeli Yol Şebekesi için bkz.: s. 83-114.

7 Y. Özkaya, "XVIII. Yüzyılda Menzilhane Sorunu", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 28-3/4 (1977), s. 339-68.

8 F. Müderrisoğlu, *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri*, 2. cilt, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1993.

9 Ş. Turan, "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi,* 1/1 (1963), s.157-202.

10 C. Orhunlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretlerin İskanı,* İstanbul 1987; Y. Halaçoğlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda İskan Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi,* Ankara 1991.

11 C. Orhunlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Derbend Teşkilatı*, İstanbul 1990.

12 C. Orhunlu (199); Y.Halaçoğlu (1991).

13 F. Müderrisoğlu, "Bani Çoban Mustafa Paşa ve Bir Osmanlı Şehri Gebze", *Vakıflar Dergisi,* 25 (1995), s. 67-124.

14 E. Yücel, "Büyükçekmece'de Türk Eserleri", *Vakıflar Dergisi*, 9 (1971), s. 95-108; G.Küçükkaya, "Mimar Sinan dönemi İstanbul-Begrad Arası Menzil Yapıları Hakkında Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, 21 (1990), s. 190-93.

15 İ. Gündüz, *Karapınar*, Konya 1980.

16 F. Müderrisoğlu, *Lüleburgaz ve Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi,* İstanbul 1997.

17 F. Müderrisoğlu, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu Akdeniz'deki İskelesi Payas ve Sokullu Mehmet Paşa Menzil Külliyesi", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresine Sunulan Bildiri*, Ankara 1995, 2. cilt, s. 513-24.

18 T. Samur, *Ilgın*, Ankara 1995.

19 Z.Nayır, *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmed Külliyesi ve Sonrası 1609-90*, İstanbul 1975, s. 210-12.

20 M. Denktaş, "İncesu Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi", *Vakıflar Dergisi*, 26 (1997), s. 193-224.

OSMANLI DÖNEMİ KERVANSARAYLARI-HANLARI

PROF. DR. GÖNÜL CANTAY
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Türk Mimarisi içinde önemli bir yeri olduğu bilinen hanlar-kervansaraylar, başlangıcından itibaren belirli özellikleriyle plân şemalarında ve mimarilerinde açık bir gelişme izlenebilen yapılar olmuşlardır.

Anadolu'da, Anadolu Selçukluları döneminde belli plân şemalarına göre gelişme gösteren han-kervansaray yapıları bir yol üstü kuruluşu olarak, menzillerde (konaklarda) inşa edilmişler, buraları sonradan iskân edilerek yeni ilçe ve illerin merkezi olmuştur. Bu durumlarını günümüzde de sürdürmektedirler.

Osmanlı Beyliği kurulup gelişmeye başladığı ilk yıllardan itibaren han-kervansaray adıyla yapıların, menzillerde veya şehirlerde inşa edilen külliyelerde fonksiyonel bir yapı birimi olarak yer aldığı görülür.

Böyle erken örnekler içinde menzildeki örneği Manyas-Apolyond'da *Issız Han* oluştururken, şehir hanı örneği de Bursa'daki *Orhan Külliyesi*'nin ticarî yapısı olan *Emir Hanı* (1339-40) olmaktadır. Osmanlı başkentleri Bursa ve Edirne'de han-kervansaray örnekleri, inşa edildikleri yüzyılların mimarî özelliklerini günümüze ulaştıran, önemli ticarî yapılar olmaktadırlar.

İstanbul'un Fethi'nden sonra başlayan imar faaliyetleri içinde de gene önemli yapılar grubunu hanlar-kervansaraylar oluşturmuştur.

Osmanlı Devleti'nin ilk büyük başkenti Bursa'da inşa edilen külliyelerin bütünlüğü içinde ticarî yapılara yer verildiği görülür. Şehrin doğu yönünde ovaya açılmasını sağlayan *Orhan Külliyesi* (1339)'nde inşa edilmiş olan *Emir Hanı* 14. yüzyılın ilk yarısında kervansaray plânlaması açısından önemli olmaktadır. Bir avlu etrafında iki katlı revaklar gerisinde yer alan ocaklı odaları ve develiğiyle, bu erken örnekte gelişmiş bir uygulama gösterir. Doğu ve batı cephelerinde birer sıra dükkânla, yol ile olan ilişkisiyle, kale içi dışında menzil kuruluşu durumundadır.

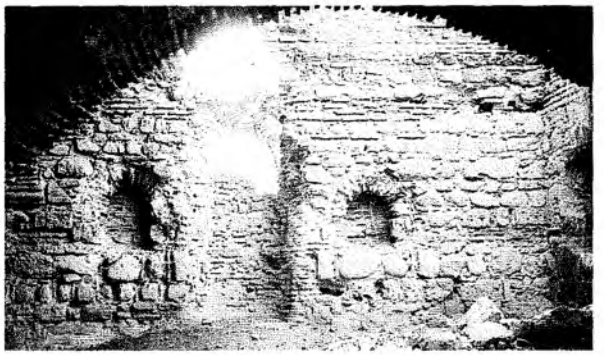
Bursa'da şehrin doğu ucunu belirleyen *Yıldırım Külliyesi* (vakfiye tarihi h. 802/m. 1402), şehrin İstanbul'a açılan yoluna bağlı kuruluşuyla önemli olmuştur. Yamaç terasları üzerinde yapılaşan külliyenin kervansarayları yola yakın alçak yamaçlarda inşa edilmiş olup, son temel kalıntıları okul inşaası sırasında ortadan kalkmıştır.

Bursa'da *Yeşil Külliyesi*'nin (h. 822-827/m. 1419-1424) topografyaya uyan konumlanması kadar, şehrin

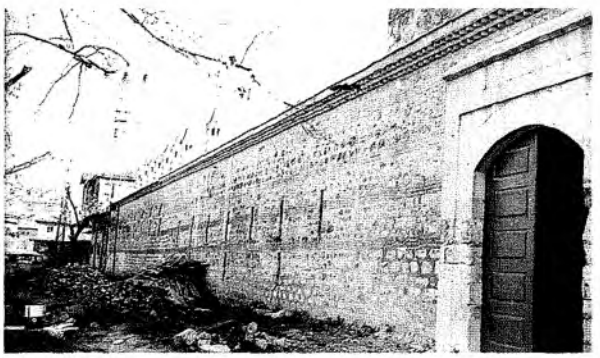
Edirne, Rüstem Paşa Kervansarayı.

Bursa, Pirinç Hanı, avludan görünüş.

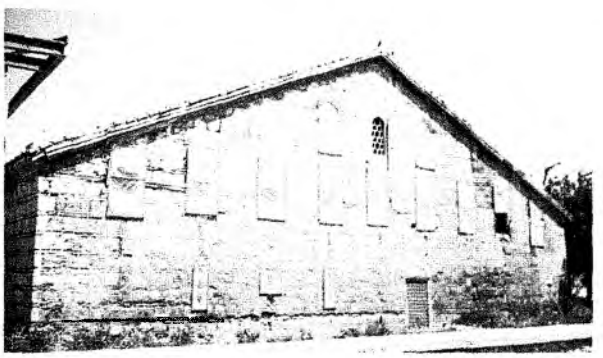
Bursa, İnegöl-Ortaköy Kervansarayı, genel.



Bursa, İnegöl-Ortaköy Kervansarayı, köşe mekânında ocak ve nişler.



Gebze, Çoban Mustafa Paşa Kervansarayı cephesi.



Büyükçekmece Kanunî Sultan Süleyman Kervansarayı.

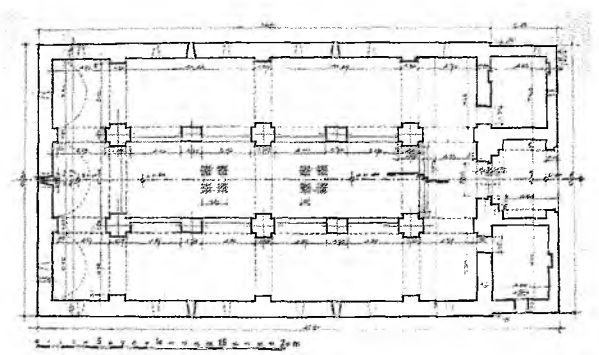
doğu-batı yönünde uzanan ana yolunun üzerinde ve bitiminde yer alması da önemlidir. Külliyenin yapıları arasında yola cephelenen cami, medrese sırasında bir de hanı (Yeşil Hanı) ile imaret yapısı günümüze ulaşmamıştır.

Bursa'nın sur dışına açılan bu külliye yapıları bütünlüğü içindeki hanlar-kervansaraylar, erken olmakla beraber revaklı bir avlu etrafında iki katlı gelişen han-kervansaray örneklerinin gelişmiş verileri olduğu görülür. Ancak Bursa'da külliyeler dışında da hanlar inşa edilmiştir. *Koza Hanı* (1490), *İpek Hanı* (15. yy.), *Geyve Hanı* (15. yy.), *Pirinç Hanı* (h. 93/m. 1508) gibi.

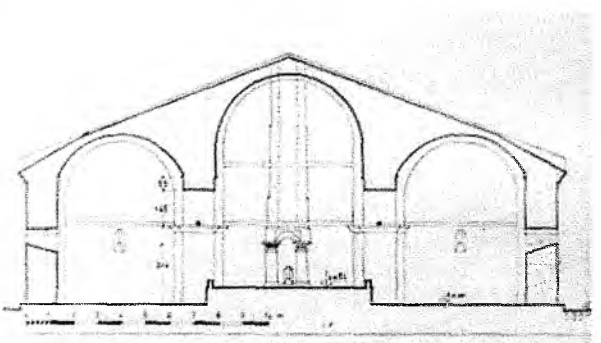
15. yüzyıl içinde İpek ve Geyve Hanları Yeşil Külliyesi'ne gelir için inşa edilmiş, Sultan II. Bayezid döneminde Koza Hanı (1490), Orhan Külliyesi'nin bütünlüğü içinde yer almıştır. Pirinç Hanı (h. 913/m. 1508) ise Famara yolu üzerinde Sultan II. Bayezid'in İstanbul'daki külliyesine gelir temini için inşa ettirdiği, ticarî yapı olmaktadır.

Bursa'da inşa edilen bu yapılar sadece ticarî fonksiyonlu yapılar olmayıp, zamanında borsanın oluşturulduğu yapılardır. İsimlendirilmeleri de bu özelliklerini açıklar.

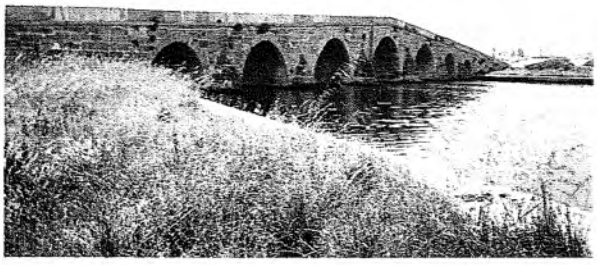
Bursa'dan sonra Edirne'nin başkent olması şehrin sur içi konumundan verimli ovaya açılmasını sağlamıştır. Edirne'nin tarihî topografyası oluşurken semt ve semtler arası mahalle oluşumu gerçekleşmiştir. Edirne'de en er-



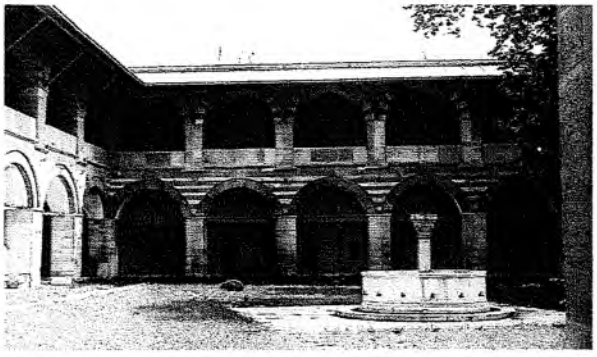
Bursa, Manyas'ta Issız Han plânı.



Bursa, Manyas'ta Issız Han'ın enine kesiti.



Büyükçekmece Mimar Sinan Köprüsü.



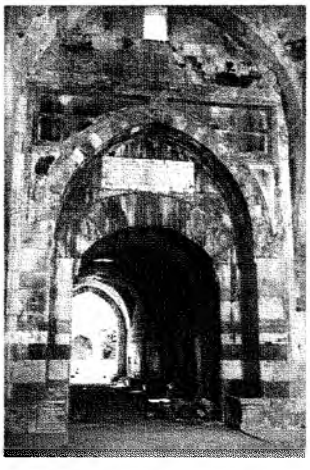
Edirne, Rüstem Paşa Kervansarayı, revaklı avlusu.

Erzurum, Rüstem Paşa Kervansarayı cephesi.

Payas, Sultan II. Selim Külliyesi'nde kervansarayın revaklı avlusu.

ken tarihli külliye *Eski Cami Külliyesi* (1403-1414) olmuş, inşa edildiğinde ticarî merkezi de oluşturmuştur. Eski Cami Külliyesi'nde yer alan Bedesten ve etrafındaki karşılıklı dükkân sıraları ile günümüze gelmeyen, ancak temelleri park alanı altında bulunan İki Kapılı Han (Taş Han), bu külliye bütünlüğünde yer almıştır. Bu ticarî çekirdekte, ancak 16. yüzyıl ortalarında *Rüstem Paşa*'nın *çifte kervansarayı* inşa edilmiştir. Her iki yapı da avlusu revaklı iki katlı plân yorumundadır. Edirne'yi batıya açan yolun solunda yer alan *Şah Melek Paşa Külliyesi*'nin (h. 832/m. 1429) han yapıları günümüze gelmediği gibi, *Beylerbeyi Külliyesi*'nin de han yapıları (külliye kapısı yanında "*Küçük Han*") da ulaşmamıştır (vakfiyesi h.832/m.428-29).

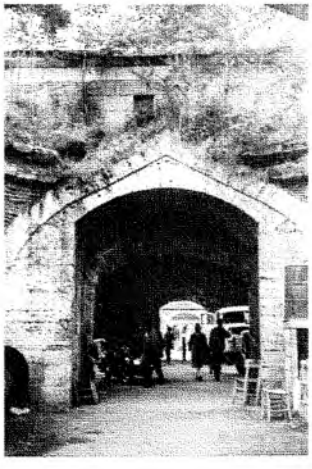
Edirne'yi batıya bağlayan ikinci kapı ise, *Sultan II. Bayezid*'in Tunca Nehri'nin kenarında inşa ettirdiği, Mimar Hayreddin'in plânladığı külliye olmuştur.



Payas, Sultan II. Selim Külliyesi'nde kervansaray girişi.

Bu külliyedeki kubbeli kervansaray plân kuruluşu ile de İstanbul külliyelerindeki geleneğe bağlanır.

Edirne'de Eski Cami Külliyesi'nin ticarî yapıları ile Rüstem Paşa Kervansarayı'nın meydana getirdiği güçlü ticarî merkeze, ancak 1575'den sonra yeni bir kervansaray katılmıştır. Bu yapı kalıntıları *Sultan II. Selim Külliyesi*'nin önünde yer alan arasta-çarşı ile bütünleşen bir avlu üzerinde tek katlı kuruluşuyla, iki kanat olarak plânlanmıştır. Edirne'de ticarî yapıların önem ve inşaası 17. yüzyıl içlerinde de devam etmiş, yeni onarılan *Deveci Hanı* bu yüzyıldan günümüze ulaşmıştır.



Lüleburgaz, Sokullu Külliyesi'nde kervansaray girişi.

İstanbul hanlarının, şehrin ticarî yoğunluğu olan alanlarda, her dönemde çok sayıda inşa edilerek sürdürüldüğü gözlenmektedir.

İstanbul'da kervansaray inşaası, Fatih'in külliyesi ile başlamış, 20. yüzyıl başlarına kadar sürmüştür. Yaklaşık 4,5 asırlık bir süreçte inşa edilmiş, sadece

İstanbul'daki örnekler, kervansarayların işlevsel çeşitlemelerine de açıklık kazandırmıştır.

Başlangıçtan beri kervansaray ya da han adı altında tanıdığımız bu ticari işlevsel yapılar, insan-hayvan-yük üçlüsünün birarada barındığı, konakladığı yapılar olarak görülürler.

Bursa'daki *Emir Hanı*'ndan (15. yüzyıl) başlayarak hanlar, bu üç unsuru birarada barındıran örnekler oluşmuştur. Yapının bütünü içinde ise, bu üç unsura ayrılan mekânların varlığı dikkati çeker. İnsanlar için pencereli, ocaklı, sekili odalar, zemin kattaki depo mekânları ile hayvanlara ayrılan ahır mekânları gibi.

İstanbul'da ise *Fetih*'ten sonra yapılan ilk külliyedeki, *Fatih Külliyesi*'nde (1463-1470) insan ile hayvan-yük ikilisi için kesin olarak ayrı işlevsel yapılar inşa edildiği görülür. İnsanlar için tabhane-misafirhane, hayvan-yük ikilisi için kervansaray.

Fatih Külliyesi'nde çorbacı kapısıyla külliye avlusu ve cami ile ilişkisi kurulan tabhane yapısı, hemen yanındaki imaret altında tek sahınlı kervansaray yapısıyla da hayvan-yük ikilisinin yolla bağlantısını kurmaktaydı.

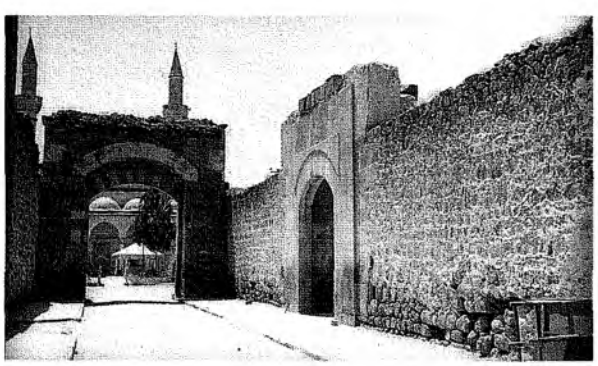
Fatih Külliyesi'ndeki işlevsel yapıların külliye içindeki insan-hayvan-yük ayrımı düşünülerek konumlanması, İstanbul'da daha sonra inşa edilmiş olan sultanî külliyelerde süren bir özellik olarak görülür.

Sultan II. Bayezid döneminde *Hassa Mimarbaşı Hayreddin*'in II. Bayezid adına planlayıp yapılaştırdığı dört külliye ki, bunlar annesi için inşa edilen, *Tokat'ta Hatuniye Külliyesi* (1485), *Amasya'da II. Bayezid Külliyesi* (1486), *Edirne'de II. Bayezid Külliyesi* (1484-1488), ile *İstanbul'daki II. Bayezid Külliyesi* (1501-1506) olmaktadır.

Bu külliyelerden Tokat'taki külliyede merkezî kubbeli caminin iki tarafındaki tabhane-misafirhane mekânlarının varlığı, gene Amasya'daki külliye'de plan şemasının sadece ibadet yapısı bütünlüğünde değerlendirilmiş olması ve ayrıca L plânlı tabhane-imâret bütünlüğünün yer almış olması, insanın barınması ile ilgili mekânların ibadet mekânlarından ayrıldığını gösterir.

Diğer iki külliyede ise bu durum daha açık bir şekilde külliye planlamasında belirtilir. Edirne II. Bayezid Külliyesi'nde tek kubbeli caminin iki tarafında yer alan tabhaneler insanların konaklamasına ait olurken, imaret ve mutfakların bitiminde yer alan kervansaray çok kubbeli ve avlulu kuruluşuyla hayvan-yük ikilisi için yer alıyordu.

İstanbul'daki II. Bayezid Külliyesi'nde ise caminin doğusunda, külliye dış duvarına cepheli kuruluşuyla, imaret ve kervansaray ikilisinin inşa edildiği bilinmektedir.



Karapınar, Sultaniye Külliyesi'nde kervansaray girişi.

Manisa, Muradiye Kervansarayı.

Manisa, Muradiye Kervansarayı iki katlı avlu revakları.

Üsküdar, Atik Valide Külliyesi kervansarayı.

Sultan II. Bayezid'in İstanbul'daki Külliyesi'ndeki durum *Yavuz Sultan Selim*'in Çarşamba'daki *Külliyesi*'nde (1520-22) açık bir şekilde tekrarlanmıştır. Sultan II. Bayezid Külliyesi'nde cami ile iki yandan bütünleşmiş tabhane hacimleri insanlar için, imarete bitişik öndeki avlusu ve kubbeli kuruluşuyla kervansaray yapısı ise hayvanyük ikilisi için inşa edilmişti. Günümüze sadece kubbeli ahır mekânı ulaşan kervansarayın önündeki avlu ve kapısıyla yolla ilişki kurulmuştu (Kervansarayın çok kubbeli mekânı günümüzde imaretle birleştirilerek, Devlet Kütüphanesi Okuma Salonu haline getirilmiş, kervansaray avlusuna ise Dişçilik Okulu binası inşa edilmiştir. Yol açımında bu binanın yarısı yıkılmış, geri kalan yarısı ise onarılarak kütüphaneye katılmıştır).

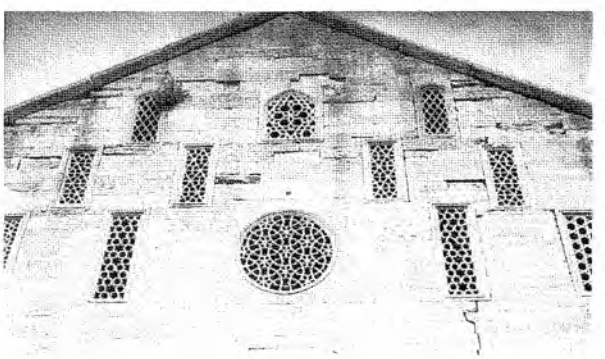
Yavuz Sultan Selim Külliyesi'nde Selçuk Sanat Okulu'nun bulunduğu alanda, cami mihrap ekseni üzerinde kervansaray ve imâret yapısının varlığı bilinmekle beraber günümüze ulaşmamıştır. Yavuz Sultan Selim Külliyesi'nin Haliç tarafındaki dik yamaçlardan aşağıya inen merdivenleri ise sadece külliyenin kıyı ile olan bağlantısını değil, kıyıya yakın yamaçlarda yer alan ticaret hanları ile de bağlantısı içindir. Bu ticari hanlar günümüze ulaşmamıştır.

Şehzade Mehmet Külliyesi'nde bir çift tabhane yapısının cami bünyesinden ayrılarak plânlanmış olması, II. Bayezid Külliyelerindekinden farklılık olarak yer alırken, çok kubbeli, avlulu ve yola bağlı konumuyla kervansaray yapılarının plân geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Böylece İstanbul'daki Fatih Külliyesi'ndeki fonksiyonel yapıların bağımsız olarak, külliye bütünlüğü içinde plânlanması, *Mimar Âtik Sinan* ile başlamış, *Mimar Hayrettin* ile sürdürülmüştür. Bu durum açık bir şekilde külliyelerin plânlanması kadar, günümüze ulaşan durumlarıyla da ortadadır.

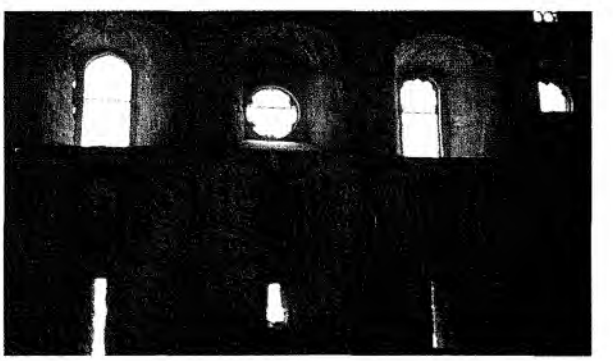
16. yüzyıl Osmanlı Mimarisi'ne damgasını vuran Mimarbaşı Sinan ile de daha sonra, Süleymaniye Külliyesi'nde [(cami dışındaki fonksiyonel yapılar (1553-1559)], tekrar Fatih Külliyesi'ndeki konumlamaya benzeyen, bir işlevsel yapılar düzenlemesi ile karşılaşıyoruz.

Süleymaniye Külliyesi'nde cami ana ekseni üzerinde kuzeyde bir tabhane yapısı inşa edilerek kervansaray (kayıtlarda develik) imaret yapısı altında L plânıyla yer almıştır. Her iki külliyede de topografik koşullar gereği, bu durum söz konusudur.

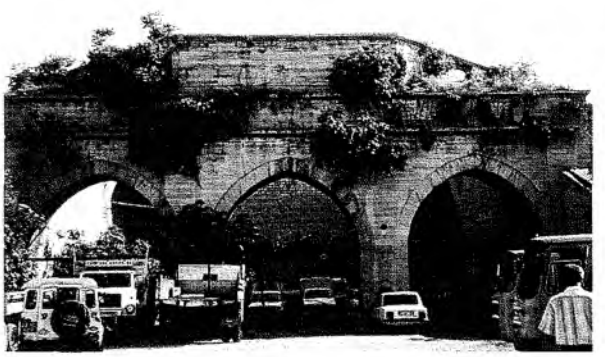
Üsküdar'daki *Atîk Valide Külliyesi*'nde de (cami 1582-83) merkezî bir mekânın iki tarafında çift meyilli



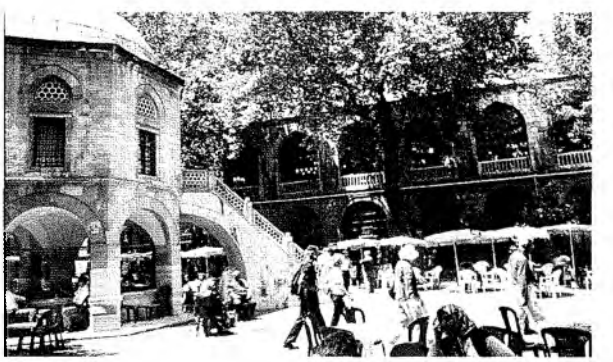
Edirne, Ayşekadın Kervansarayı cephesi.



Edirne, Ayşekadın Kervansarayı iç mekânı.



Edirne, Ayşekadın Kervansarayı orta bölüm.



Bursa, Koza Hanı, avludan görünüş.

çatıyla örtülü, günümüze iki katlı avlulu bloklar olarak ulaşan kervansaray yapısı, bir avlunun iki tarafındaki imaret ve tabhanelerle insan-hayvan-yük üçlüsünün ayrılığı düşüncesiyle, ancak organik bir bütünlük içinde yorumlanmıştır.

İstanbul'daki Sultanî Külliyelerde tespit edilen bu özel, yapısal durumdan farklı olarak, 15. yüzyıl içinde, örneğin Fatih Külliyesi yakınında (kuzeyinde) inşa edilmiş, günümüze ulaşmamış *Şekerci Hanı* ile *Mahmut Paşa Hanı* (Kürkçü Hanı) adıyla tanıdığımız iki örnek, plân kuruluşu olarak külliye kervansaraylarından ayrılır. Fatih döneminde Fatih-Karagümrük-Edirnekapı arasında oluşan ticarî bölge ile Sirkeci-Eminönü-Unkapanı arasında Haliç ticarî limanlarına bağlanan Mahmut Paşa Hanı, Çarşı bölgesinde *Davut Paşa Hanı*, Üsküdar'da *Rum Mehmet Paşa Hanı* ile Kadırga Limanı'na inen yollara bağlı *Sokullu Hanı* ve Ahırkapı'da (Kalyon Oteli sırasında) *Liman Hanı* (Su Kulesi'yle) inşa edildikleri bölgenin ticarî özelliklerine cevap verecek bir plân yorumuna sahiptir. Bir avlu etrafında iki katlı kuruluşuyla bu hanlar, dönemlerinin kara ve deniz gümrükleriyle ilgili görülmektedirler.

İstanbul, Unkapanı'nda Ali Paşa Hanı cephesi.

Nitekim 16. yüzyıl ortalarında ticarî hayatın yoğun olduğu ve önemli bir deniz gümrüğü olan Eminönü'nden Uzunçarşı'ya uzanan alanda inşa edilen *Rüstem Paşa Külliyesi*'nde *büyük* ve *küçük Rüstem Paşa Kervansaraylarının* (1560-1561) yer alması, 15. yüzyıldan başlayarak Sarayburnu'ndan Ayvansaray'a kadar uzanan Haliç limanlarının şehrin ticaret merkezleriyle olan bağlantısını sağlayan yollar üzerinde, hanların-kervansarayların inşaasının sürdüğünü göstermektedir. Rüstem Paşa Kervansarayları kareye yakın bir avlu etrafında çok katlı plan kuruluşuyla önemli bir ticaret sitesi oluşturmuştur.

Haliç'in karşı sahilinde Galata'daki Rüstem Paşa Kervansarayı, Beşiktaş'ta *Deve Hanı-Beşiktaş Kervansarayı* denizyoluyla yapılan ticarî hayatın gereği olarak inşa edilmişlerdi.

İstanbul'da Sultan II. Bayezid döneminden itibaren Kapalı Çarşı bölgesi, deniz ve kara yollarının kesiştiği, ticarî hayatın yoğunluğu gittikçe artan bölge durumuna gelmiştir. Ancak 16. yüzyılda Çarşı bölgesindeki han ve dükkânlarda ahşap konstrüksiyonun hakim olması, harap olmalarını kolaylaştırmıştır.

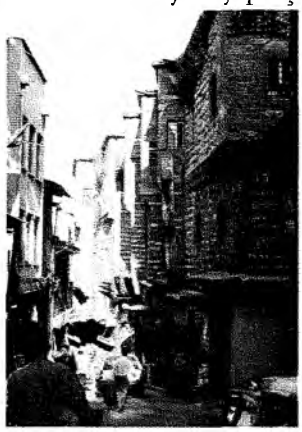
17. yüzyılda klasik slüetini kazanan İstanbul'un nüfus yoğunluğu da artmış buna bağlı olarak ticarî hayat daha da hareketlenmişti. Eminönü; Bayezid, Aksaray, Fatih, Ayvansaray, deniz ve karayoluyla gelen tüccarların, mal ve para değişimini gerçekleştirdikleri bir alan olmuştu. Han ya da kervansaray adıyla inşa edilen yapılar özellikle Eminönü-Bayezid arasındaki alanda 17. yüzyıl sonlarından itibaren kalıcı çehreyi oluşturmuştu. Ticarî yapılar içinde önemli bir diğer grup ise mal yapımı-üretimi (icrâ-i faaliyet) hanlarıydı. Bekâr hanı-bekâr odaları adıyla da tanınan bu hanlarda zamanında lonca sisteminin icaplarına göre çalışılırdı. *Yolgeçen Odaları*, *Mercan Odaları*, *Cebehane Odalar*, *Hilâlci Odaları* gibi önemlileri Mahmud Paşa ile Unkapanı arasındaki alanda yoğun bir şekilde bulunmaktaydı. İlk örneğini 15. yüzyılda Fatih zamanında yenilenerek işlevini sürdüren Bayezid'deki *Simkeşhane Hanı* (sim imâl edilen yer) olarak tanıdığımız, mal yapım-üre-

Bursa, Fidan Hanı, avludan görünüş.

İstanbul, Büyük Yeni Han'ın avlusundan görünüş.

tim hanları 18. yüzyıldan itibaren yoğun bir şekilde inşa edilmişlerdir. Bu hanlar genel olarak bulundukları yerin topografyasına ve parsel durumuna uyan yapılar olarak inşa ediliyorlar. Çok sayıda örnekleri günümüze kadar gelen bu hanlarda bir avlu etrafında, revaklar gerisinde ocak nişli, pencereli odalarla birden fazla kat düzenlemesi (1'den 3'e kadar değişen) görülmektedir. Yapının sokakla ilişkisi olan cephelerinde ise, dükkân sıralarının yer aldığı, giriş üzerinde taş konsollarla dışa taşan bir mescid mekânının bulunduğu bu hanlarda ahır mekânının yerini depo-bodrumların aldığı görülmektedir.

İstanbul'un hanlarında farklı bir işlevle önemli olan iki han-kervansaray vardır ki, bunlardan, Çemberlitaş'ta (şimdi yerinde Darüşşafaka Sitesi bulunan) Atîk Ali Paşa Medresesi sırasında inşa edilmiş olan *Elçi Hanı* (yaklaşık 1505) bir avlu etrafında iki katlı kuruluşuyla, yabancı devlet konuklarının misafir olduğu yapı idi. Böyle bir misafir hanı da, 18. yüzyıl ortalarında Bayezid-Lâleli arasında inşa edilmiş olan *Hasan Paşa Hanı* (1740)'dır.



İstanbul, Büyük Yeni Han'ın cephesi.

Osmanlı dönemi İstanbul'u, kuruluşundan beri aynı ticarî çekirdeği geliştirerek kullanmış, 15. yüzyılda şehrin sur içi bölgesinde Sirkeci-Eminönü-Bayezid, Fatih-Karagümrük arasındaki alanda başlayan yeni ticarî çekirdekler, 16. yüzyılda bütünleşmişler ve bu yüzyıl içinde bu çekirdeğe batıda eklenen Edirnekapı ve Topkapı'dan şehre giren ticarî yollarla gelişme pekişmiştir.

Sur içi İstanbul'da Marmara kıyılarındaki limanlar da gelişmiş, Kadırga Limanı, Gedik Paşa sırtlarıyla Bayezid ticarî çekirdeğine bağlanmış, Davut Paşa Limanı ise Cerrahpaşa üzerinden Avrat Pazarı'na, günümüze ulaşmayan *Haseki Külliyesi Kervansarayı*'na oradan Aksaray'a bağlanmıştır.

Ancak 16. yüzyıl boyunca şehrin mimarî çehresini yaratan Mimar Sinan eliyle bu ticarî yapılar da yeni fonksiyonel şekillenmeler kazanmıştır. Sur içi İstanbul'unda 16. yüzyıl içindeki gelişme bu şekilde sürerken, şehrin Galata-Beşiktaş yakasında da kıyı boyunca yeni yapılaşmalar yaşanmış, bunlar arasında sivil-ticari yapılar olarak han-kervansaray yapıları da inşa edilmiştir.

16. yüzyıl boyunca İstanbul'a bir üçüncü yerleşme de yeni yapılaşmasıyla katılmıştır. Bu belde Üsküdar yakasıdır. Bilindiği gibi doğu ticaret yollarının İstanbul'a ulaştığı ilk merkez olan Üsküdar aynı zamanda Osmanlı ordularının, ticaret ve hac kervanlarının da doğuya toplu hareket ettiği ilk yerdir.

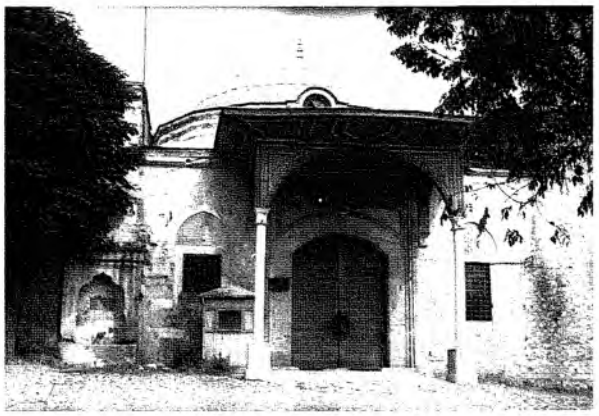
Bu özellikler Üsküdar'ın ticarî hayatının gelişmesini sağlamış, birçok han-kervansaray yapısı inşa edilmiştir. Ancak bunlardan günümüze gelebilen *Mimar Sinan'ın Atîk Valide Külliyesi*'nde inşa ettiği kervansaray olmuştur.

16. yüzyılda, İstanbul şehrinin bugünkü sınırlarının Mimar Sinan eliyle belirlendiği anlaşılmaktadır. Ancak o zaman İstanbul sınırları dışında olup da, günümüzde İstanbul'un önemli bir ilçesi olan Büyükçekmece ve Silivri'de de birer büyük külliye kuruluşu yer almaktadır.

16. yüzyılda İstanbul dışındaki bu yerler Trakya'ya ve Balkanlar'a açılan ilk menzil yerleri olmaktaydı. Buralarda kurulan menzil külliyeleri ticarî hayatın bir gereği olarak inşa edilmişlerdi. Bu nedenle menzil külliyelerinin başta cami olmak üzere en önemli yapısı han-ker-

İstanbul, Balkapanı Hanı cephesi.

İstanbul, Burmalı Han'da tonoz revak örtüsü.



Üsküdar, Atîk Valide Külliyesi kervansarayı girişi (üstte).
Tokat, Taş Han (Voyvoda Hanı-yanda).

vansaray olmaktaydı. *Silivri'deki Pirî Mehmet Paşa Külliyesi* (1530-1532)'nin (tabhaneli cami, kervansaray, imaret, medrese, hamam, çeşme, köprü) dikdörtgen plân kuruluşlu, üzeri ortadaki bir sıra ahşap üzerinde çift meyilli çatı ile örtülü olan kervansarayı, İstanbul'da 16. yüzyıl boyunca inşa edilmiş olan kervansaraylardan farklı bir kuruluş gösterir. Külliyedeki cami iki yanda birer tabhane mekânıyla ayrıca önemli olmaktadır. Bu menzil külliyesinde tabhane ve kervansaray gibi fonksiyonel hacimlerin birarada yorumlanmış olması, İstanbul içindeki örneklerle (Fatih, Şehzade, Süleymaniye Külliyeleri gibi) benzerlik göstermektedir. Bu ise insan ve hayvan-yük ayrımı yönünden önemli olmaktadır.

Büyük Çekmece'deki *Kanunî Sultan Süleyman Külliyesi* (h.974 /m.1556)'nde ise en büyük fonksiyonel yapı kervansaray olmaktadır. Mescid, kervansaray, dört bölüm halindeki köprü ve üç kemerli çeşme ile birbirine yakın olarak plânlanmış, bu yapılar topluluğunda kervansaray, dikdörtgen plânlı, üç sıra destek dizisi üzerine çift meyilli çatı ile örtülü büyük bir hacim olarak yorumlanmasıyla, önemli olmaktadır.

Zamanında İstanbul'dan batıya uzanan menzil yolu üzerindeki bu külliyede kervansaray ve köprü menzil yoluna bağlı bir kuruluş olmuş, kervansaray sadece ticarî hayatın gereği olarak değil, ayrıca seferî durumda ordunun ihtiyacına cevap veren birim olmuştur. Büyük Çekmece Kervansaray'ında olduğu gibi.

İstanbul'un Anadolu yakası içinde aynı özelliği gördüğümüz yapı ise yukarıda belirttiğimiz Atîk Valide Külliyesi'ndeki kervansaray olmuştur.

Feth'i takib eden yıllarda başlayan İstanbul'un imâr faaliyetleri 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve 16. yüzyıl boyunca şehrin şekillenmesini ve sınırlarının belirlenmesini sağlamış, 17. yüzyıl boyunca ticarî yapıların inşaası, han-kervansaray adı ile yapımı sürmüş, 18. yüzyıldan itibaren mal yapım-üretim hanları önem kazanmış ve şehrin birinci derecede ticarî çekirdeğinde yoğunlukla inşa edilmişlerdi.

KAYNAKLAR

AYVERDİ, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, c. 2, İstanbul 1972.

AYVERDİ, E. Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)*, c. 3-4, İstanbul 1973-1974.

(GÜREŞSEVER) Cantay, Gönül - Şehsuvaroğlu B. N.- Demirhan A. (E.), "Two newly discovered caravansarai of Urfa", *The Vth International Congress of Turkish Art*, Budapest 22-27th Sept. 1975, p.76-78. (Summaries of papers).

CANTAY, Gönül : "Urfa'da İki Kervansaray", *MTRE Bülteni*, 9-10, 1977, s.11-26.

CANTAY, Gönül: "Enez'de Bir Sahil Kervansarayı", *Vakıflar Dergisi 16*, Ankara 1982, s. 121-129.

CANTAY, Gönül: "Mimar Sinan Külliyelerinde Kervansaray Planlaması", *II.Uluslararası Türk-Islam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, Bildiriler*, 2. cilt, İstanbul 1986, s.87-103.

CANTAY, Gönül: "Sinan Külliyelerinde Darüşşifa Planlaması", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*. İstanbul 1988, s. 45-58.

CANTAY, Gönül: "Kervansaraylar", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, c. 1, İstanbul 1988, s.369-392.

CANTAY, Gönül: "16. Yüzyıl Külliyelerinin Şehirlerin Tarihî Topografyasını Belirlemesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. Konya 1993, s.75-78.

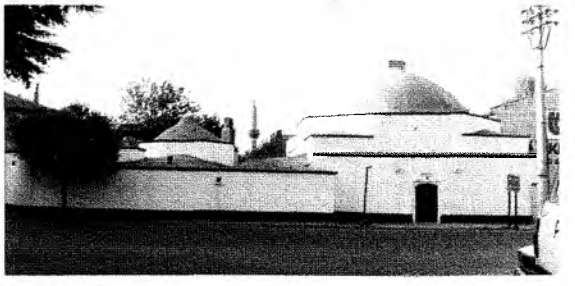
ANADOLU'DA TÜRK HAMAM MİMARİSİ

DR. BİRSEN ERAT
VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

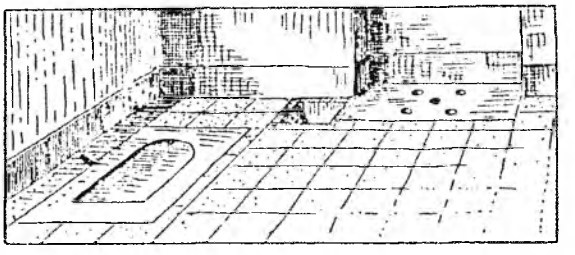
Türk kültür ve sanatında hamam olgusunu diğer yapı türlerinden ayıran kendine özgü yanları vardır. Salt, bir yıkanma-temizlenme işlevine sahip olmayıp bunun ötesinde çok sayıda amaca hizmet etmekte, mimari kompozisyonları ile dikkat çekici özellikler sergilemektedirler.

Nitekim, hamamların mimarideki zengin uygulamalarının yanı sıra, Türk toplumunun sosyal yaşamındaki, gelenek ve göreneklerinin sürdürülmesindeki öneminden dolayı sanatın çeşitli kollarını da etkilemiştir. Türk edebiyatında şiirler, hikayeler, bilmece ve güzellemelerde hamam ile ilgili konular işlenmiş; minyatür sanatında ise hamam ve içindeki yaşamı konu alan sahnelere yer verilmiştir. XVI. yüzyıldan itibaren Anadolu'yu ziyaret eden gezginlerin eserlerinde de Türklerin hamam gelenekleriyle ilgili bilgilere sıkça rastlanmaktadır. Dolayısıyla Türk toplumunun İslam dininden kaynaklanan temizlik kuralları, yaşam felsefesi, gelenek ve görenekleriyle biçimlenen bu orijinal yapı tipi, *"Türk Hamamı"* şeklinde evrensel bir kimlikle ortaya çıkmıştır.

Bu özgün yapı türünü daha iyi anlamak açısından, Anadolu'daki Türk hamam mimarisini genel özellikleriyle tanıtmaya geçmeden önce, Anadolu ve yakın çevresinde geçmiş kültürlere ait hamam olgusu ile ilgili bilinenlere göz gezdirmekte yarar vardır.



Resim 1. Çanakkale, Ezine Seferşah Hamamı.



Şekil 1. Arslan Taş Sarayında Yıkanma Odası (1991, R. Naumann)

Son yüzyılda Anadolu ve Kuzey Suriye'de yapılan kazılar, çok sayıda uygarlığın yeri ve kültürleri ile ilgili bulguları ortaya çıkarmış; ayrıca, yıkanma konusuna yeni bilgiler kazandırmıştır. Arkeolojik buluntuların çözümlenmesiyle, Anadolu ve yakın çevresinin tarih öncesi uygarlıklarında da yıkanmanın kutsal sayıldığı; bunun yanı sıra tapınak, saray ve konutlarda yıkanmaya ait bölümler bulunduğu anlaşılmaktadır.

Örneğin, Hititlerin, doğal sıcak su kaynakları üzerinde kurulmuş-kaplıca şeklinde düşünebileceğimiz- havuzlarda yıkandıkları söylenmektedir.[1]

Tilmen Höyük, Arslantaş (Şek.1) ve Zincirli'de saray yapılarında (Şek.2-3), Boğazköy'de Tapınak V'te, Tel Halaf 'ta yüksek sınıfa mensup kişilerin konutlarında yıkanma odası şeklinde tanımlanan bölümler bulunmaktadır.[2]

Konut ve saraylarda yer alan yıkanma bölümlerine, klaşik Yunan kültüründe de rastlanmaktadır. M.Ö. 4. ve 5. yüzyıllara ait olduğu belirlenen konutlarda banyo odaları bulunmuştur.[3]

Halkın doğal sıcak su kaynakları üzerine kurulmuş kaplıcalardan tedavi ve yıkanma amacıyla yararlandıkları, ayrıca yıkanmayla birlikte spor aktivitelerine yönelikdikleri de bilinmektedir.[4]

Kaplıcalarda uygulanan yıkanma ve tedavi gelenekleri, Roma döneminde de devam ettirilmiştir. Bunun yanı sıra M.Ö. I. yüzyıl-

da Sergius Orata adlı bir mimarın buluşu olan döşeme altından ısıtma sisteminin (hypocaust)' esas alındığı hamam mimarisine ve bu ısıtma tekniği üzerine kurulmuş halk hamamlarını ilk kez Roma uygarlığında görmekteyiz.

Roma hamam mimarisi; saray hamamları (örnek: İtalya'da Spalato'da Diocletian Hamamı), yüksek sınıfa mensup zenginlerin konutlarındaki hamamlar (Örnek: İtalya'da Pompeide Villa Diomede) ve halk hamamları şeklinde karşımıza çıkmaktadır.[6] Mimari bulgulardan alttan ısıtma sisteminin halk hamamlarının yanı sıra konut ve saray hamamlarında da uygulandığı anlaşılır.[7]

Resim 2.Bolu, Orta Hamam, Erkekler Kısmı Soyunmalığındaki Şadırvan.

Roma halk hamamları, yıkanmanın yanı sıra spor ve kültürel etkinlikleri içeren, eğlence ve buluşma yeri olan sosyal bir merkez görünümündedir. Başlarda kapsamlı tutulmayan hamamlar, zamanla imparatorlarının yapımlarını üstlenmesi ile gelişmişler ve büyük bir komplekse dönüşmüşlerdir. "İmparator Tipi" olarak tanımlanan bu hamamlar oldukça geniş ve anıtsal boyutlardadır.[8]

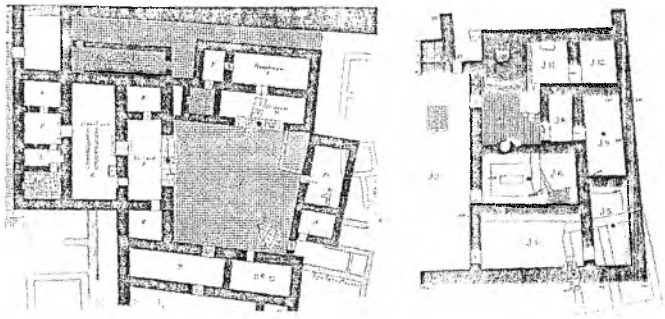
Roma'nın devamı sayılan Bizans'ta da kaplıca ve hamam mimarisinin Roma geleneğine uygun bir süreklilik gösterdiği tahmin edilebilir. Yayınlarda, bu dönemde de anıtsal boyutlu hamamlar inşa edildiği bildirilmesine rağmen, bazı yıkıntılar dışında hamamların mimarisi hakkında fikir verecek sağlam bir örnek günümüze ulaşmamıştır.[9] Bununla birlikte, Bizans dönemine tarihlenen Yalova Kaplıcaları, yine Bizanslıların İznik, Bursa, Eskişehir ve Havza'da kaplıcalar inşa ettirdikleri[10] şeklindeki bilgiler, bir yandan da şifalı suların temizlik ve sağlık açısından değerlendirilmeye devam ettiğini gösterir.

Bizans'a yakın bir çevrede, Kuzey Suriye'de bulunan bazı hamamlar, kültürel etkileşim açısından dikkat çekicidir. Emevi dönemden Kuseyr Amra (712-715) (Şek. 4)[11] ile Hammam As-Sarakh (725-730) (Şek. 5);[12] ilk İslam hamamlarının mekan düzenleri, mimari özellikleri ve ısıtma sistemleri ile Roma'dan itibaren süre gelen mimari geleneğin etkisinde olduklarını göstermektedir. Hatta, freskolarından da anlaşıldığı üzere bu etki, sadece yapı sistemiyle sınırlı olmayıp süsleme programında da hissedilmekte, üslup olarak Bizans resim sanatını çağrıştırmaktadır. XI. yüzyılın ikinci yarısında inşa edildikleri ileri sürülen Abda ve Ruhayba Hamamları da Roma ve onun devamı olan Bizans hamam geleneğinin ilkelerini benimsemiş yapılardır. (Şek. 6-7)[13]

Kuseyr Amra ve Hammam As-Sarakh'ın Roma hamam geleneğinden ayrılan yanı, sıcak ve soğuk su havuzlarının bulunmamasıdır. Yerine, İslam dininin temizlik kurallarına uygun yıkanmayı sağlayacak ısıtılmış akan su sistemi getirilmiştir.

Suriye'de bulunan Buzuriye, El-Afif, Sitti Adhra ve Eş-Şafi gibi XII. ve XIII. yüzyıl Memluk hamamlarında ise plan şemalarında farklılaşmalar göze çarpmaktadır.[14] Dört eyvanlı soyunmalıkları ve çevresinde halvetlerle düzenlenmiş ılıklıkları, Anadolu'da çağdaşı Türk hamamlarını hatırlatmakta, fakat sıcaklıklarında hala antik kültürün etkisi sürmektedir. Ayrıca çift kazanlı sıcak su depoları da Anadolu'dakilerden farklı olup bu bölgeye özgü bir özelliği ortaya koymaktadır.

Büyük Selçuklular'a ait Kirman'ın güneyinde Nigar'da bulunan hamam (Şek. 8),[15] sıcaklığında uygulanan dört eyvanlı plan şeması nedeniyle üzerinde önemle durulması gereken bir yapıdır. Bu şemaya bir yandan Memluk hamamlarında rastlanması, diğer taraftan aynı yüzyıllarda Anadolu'da ortaya çıkacak Türk hamam mimarisinin ana şemasını oluşturması, orijini X. yüzyıl Orta Asya sivil mimarisine bağla-

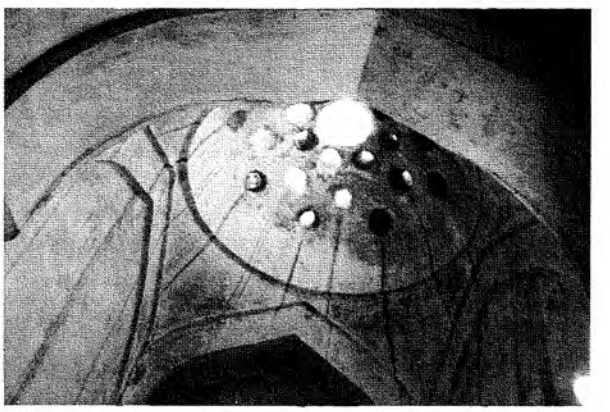


Şekil 2-3: Zincirli (Gaziantep) Sarayda Yıkınma Odası (1928, E. Ebeling-B. Meissner).

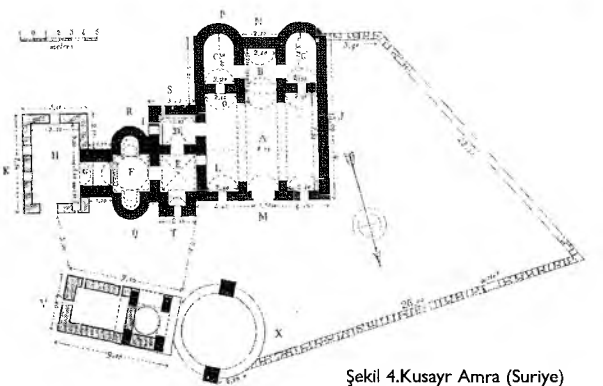
nan bir geleneğin izlediği yolu ve etkilediği çevreleri göstermesi bakımından Nigar'daki hamamı gelişmenin önemli bir basamağına oturtmaktadır.

Roma, ardından Bizans ve Bizans'ın etkilediği Suriye topraklarında bu gelişmeler izlenirken gerek mimarlık ve gerekse sanatın diğer dallarında köklü bir kültüre sahip oldukları anlaşılan Türklerin, hamam konusunda da bilgilerinin olması kaçınılmazdır. Yazılı kaynaklar, Türklerin yıkanmaya önem verdiklerini, hamam karşılığı kullandıkları *"Munça-Munçak"* sözlerinden, bu tür yapılara sahip olduklarının anlaşıldığını belirtirler.[16] O. Turan ve Y. Önge, göçebe Türklerin *"Çerge"* adı verilen çadır hamamlarından söz ederler.[17] Ayrıca Anadolu'ya gelmeden önce; köşk, saray, tekke, han gibi çeşitli yapıların bünyesinde oluşturulmuş özel hamamlarla, halka açık büyük hamamların varlığından bahsederler.[18] Ancak bugüne kadar bilinenler hep yazılı açıklamalarla sınırlı kalmıştır. Kirman'daki Selçuklu hamamı ise, Orta Asya ile Anadolu Türk hamamları arasında - yeterli olmasa da - hamam kurumu bakımından bir ara bağlantı olarak düşünülebilir.

Kırgızistan'da yapılan kazılarda, Karahanlılar'ın XI. yüzyıldan saray kompleksine ait bir hamamı gün ışığına çıkartılmıştır.[19] M. Oluş Arık, araştırması henüz tamamlanmamış olan bu yapının XII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da gelişecek Türk hamam mimarisine ön örnek oluşturabileceğini umduğunu belirtmektedir.

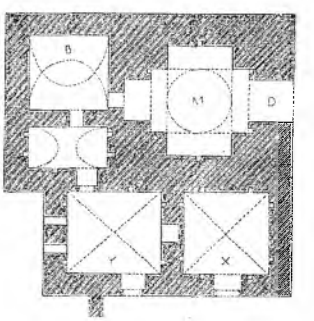


Resim 3. Tokat, Sultan Hamamı, Kubbe ve Işık Gözleri.



Şekil 4.Kusayr Amra (Suriye) (1940. K.A.C. Creswell)

Şekil 5 .Hammam As-Sarakh (Suriye) (1940. K.A.C. Creswell)



Şekil 6. Abda Hamamı As-Sarakh (Suriye) (1940. K.A.C. Creswell)

Türklere özgü hamam mimarisinin esas çizgilerini XII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da izleyebiliyoruz. Özellikle, dört eyvanlı merkezi mekan şemasının hakim olduğu Anadolu Selçuklu ve I. Beylik Dönemi'ne ait hamam örneklerinde,[20] Türklerin Orta Asya'dan taşıdıkları mimarlık geleneklerini burada orijinal bir yapı türüne dönüştürdüklerini düşünmek mümkündür. Bunun yanı sıra, tesisat sistemlerinde antik dönemin hamamları etkili olmuştur. Anadolu'daki Türk hamamlarının tümünde *hypokaust* sistemi bulunmakta, yapılar alttan ısıtılmaktadır. Ayrıca, duvarlardan künklerle taşınıp sıcaklık bölümlerinde kurnalara akıtılan suyla yıkanma, antik gelenekten ayrılan yönlerinden biridir ve İslam dininin temizlik anlayışına getirdiği kurallara uygun şekilde ele alınmıştır. Türk hamamlarında insan ölçülerinin esas alındığı kitle anlayışı söz konusudur. Genellikle dıştan gösterişsiz olmalarına karşın içte plan şemaları, yapı öğeleri ve bunların formları, üçüncü boyutta ele alınmasıyla ortaya konan estetik anlayış, Türk hamamlarını kendisine özgü bir mimari tipe dönüştürmüştür. (şek. 9)

Aynı yaklaşım kaplıcalar için de söz konusudur. Türkler yeni yurtlarında bir yandan yeni hamamlar inşa ederlerken diğer yandan Roma ve Bizans dönemlerine ait yıkılmış kaplıcaların yerine ya temellerinden ya da mimari öğelerinden yararlanarak yenilerini inşa etme yoluna gitmişlerdir.[21] Ancak burada da

antik kültürün izleri hissedilmekle birlikte yeni yeni geliştirdikleri mimarlık geleneklerinin egemenliği belli olmaktadır.

Anadolu Türk hamamlarını, halkın yararlandığı *çarşı hamamları*, az sayıda kişiye hizmet eden *özel hamamlar* ve yıkanmanın yanı sıra tedavinin amaçlandığı *kaplıcalar* şeklinde üç kümede ele alabiliriz. Bunlardan çarşı hamamlarıyla özel hamamlar ısıtılmış su ile çalıştırılmakta, kaplıcalarda ise sıcak su kaynaklarından yararlanılmaktadır.

ÇARŞI HAMAMLARI

Aynı zamanda *"halk hamamı"* ya da *"genel hamam"* şeklinde de adlandırılan çarşı hamamları tek veya çift şekilde düzenlenmekte, genellikle vakıf sistemi içinde bir külliye veya manzumeye dahil, gelir getirici fonksiyonu bulunmaktadır. Mekan düzeni temelde; soyunmalık, aralık, ılıklık ve sıcaklık şeklinde sadece yıkanma ve bununla ilgili ihtiyaçlara cevap veren bölümler üzerine kurulmuştur. Arkalarında genellikle sıcaklığa bitişik olup suyun depolandığı soğuk ve sıcak su depoları ile suyu ve hamamın altındaki cehennemliği ısıtan külhan bulunmaktadır.

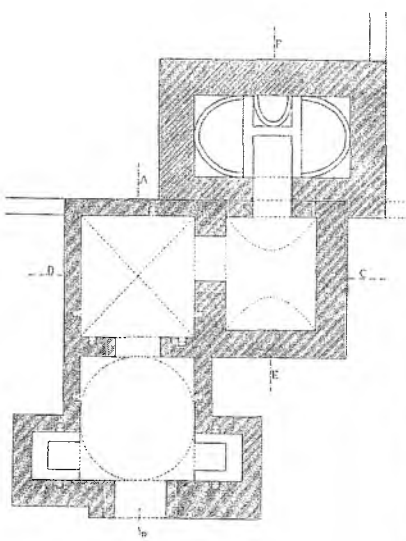
Çarşı hamamlarının (resim 1) yakından daha iyi tanınabilmesi amacıyla mevcut örneklerin irdelenmesi sonucu; genel yerleşim düzenleri, plan tipleri, mekan programları, tesisat sistemleri açısından, belli başlı özellikleri ortaya konabilmektedir.

Örneğin, çarşı hamamlarının vakıf sistemi yoluyla genellikle külliye programı içinde yer aldıkları, ancak hiç bir zaman külliye tasarımının merkez yapısı konumunda olmadıkları gözlemlenir. Aksine, külliye yapıları içinde dini ve eğitim işlevli olanlardan uzakta tutulmaya dikkat edilmişlerdir. Hatta, külliyenin doğal sınırları içinde yer almayıp, vakıf sistemi içinde gelir getirici görev üstlenmelerinden dolayı külliyeden uzakta, şehirlerin ticari etkinliğinin yoğun bölgelerinde inşa edildikleri sık rastlanan bir durumdur.

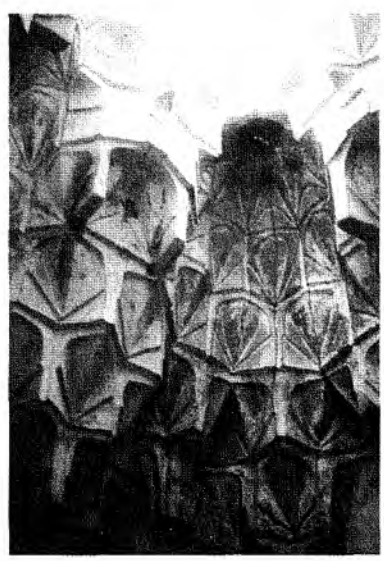
Çarşı hamamlarında işlevsel nedenlerden dolayı bir başka yapı türüyle organik bütünlük oluşturacak ortak tasarımlara pek rastlanmaz. Bu konuda istisna örneklerden biri olan Bursa Eyne Bey Hamamı'nda (XIV. yüzyıl)[22] medrese ile bitişik inşa edilme nedeni, arsa darlığının getirdiği zorunluluktur.

Bilinen örneklere göre, Türk hamam mimarisinde "hamam-helâ" kompleksinin benzersiz tek uygulaması olarak görünen Bursa Girçık Hamamı'na (XIV. yüzyıl)[23] ise ilginç bir tasarım denemesi olarak bakabiliriz.

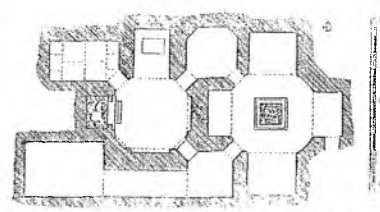
Çarşı hamamlarında tek veya çifte hamam şeklinde iki tip düzenleme söz konusudur. Tek hamamlarda günün belli saatlerinde dönüşümlü olarak kadınlara ve erkeklere; çifte hamamlarda ise tam gün hem erkelere hem de kadınlara hizmet verilmektedir. Ancak tek olarak inşa edilen hamamların muhtemelen zamanla çevrelerinde oluşan yoğunluk ve buna bağlı olarak talebin artması yüzünden sonradan çifte hamama dönüştürüldükleri görülür. Örneğin, XIII. yüzyılda Kayseri Hunat Hamamı'nda



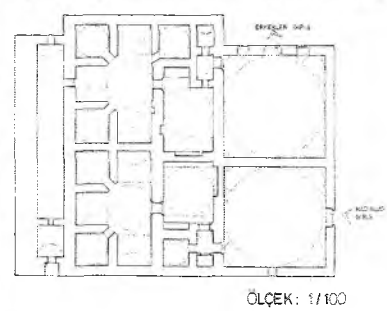
Şekil 7. Kuhayba Hamamı (Suriye) (1940. K.A.C. Creswell)



Şekil 4. Çanakkale, Gelibolu, Saruca Paşa Hamamı, Erkekler Kısmı Özel Halvet Kubbesi



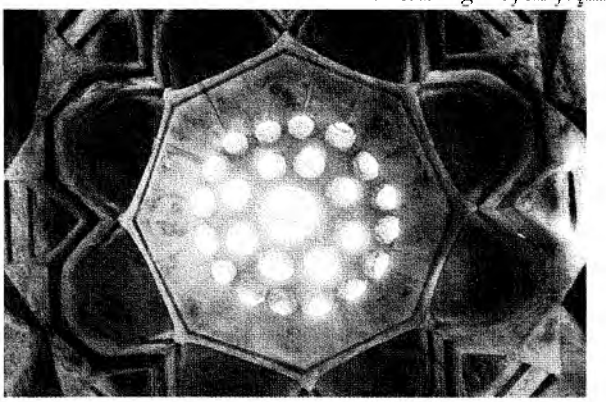
Şekil 8. Nigâr'da bulunan hamam (H. Z. Ülken'den)



Şekil 9.Göynük Süleyman Paşa Hamamı (1997, B. Erat-T. Vural)

böyle bir uygulama ile karşılaşılır.[24] XIV. yüzyılda inşa edilen Seydişehir, Seyyid Harun Hamamı'na XV. yüzyılda erkekler kısmının ilave edilme nedeni de gittikçe büyüyen yerleşimin ihtiyacını karşılayamamak, ayrıca vakfa daha fazla gelir sağlamaktır.[25]

Çifte hamamlarda genel bir uygulama olarak erkekler kısmı kadınlarınkinden büyük planlanmaktadır. Bu genel şemaya uymayıp simetrik plan yansıtan ve büyüklükleri eşit tutulan hamamlara da rastlanmaktadır. Ancak, XIII. yüzyıldan Konya Sahip Ata,[26] XIV. yüzyılda Akşehir Meydan,[27] Göynük[28] ve İzmit Süleyman Paşa hamamlarında,[29] XV. yüzyıldan İznik Büyük Hamam'da[30] olduğu gibi ender örneklerde karşımıza çıkan bu uygulamanın XVI. yüzyılda çok sayıda hamamda tekrarlanarak büyük yoğunluğa ulaştığı görülür.



Resim 5. Bolu, Mudurnu, Yıldırım Hamamı, Erkekler Kısmı, Sıcaklık Kubbesi.

Çifte hamamlarda mahremiyetten dolayı kadınlar kısmı girişi daima ara sokağa veya erkekler kısmı girişini görmeyecek tarafa alınmıştır. Çarşı hamamlarının mekan düzenine gelince; mevcut örneklerden veya temel izleri bulunanlardan anlaşıldığına göre soyunmalıkların XII. ve XIV. yüzyıllar arasında genellikle ahşap çatı; XIV. yüzyıl ortalarından sonra daha çok kubbe ile kapatıldıkları görülür. Bu bölümlerde, duvarların önlerinde çepeçevre dolaşan sekiler ve ortada bulunan fıskıyeli şadırvan, mekanın ayrılmaz mimari ögeleridir. (Res.2) XV. yüzyıldan itibaren sekilerin cephelerine ayakkabılık nişleri açılmaya başlandığı XVI. yüzyıl ve sonrasında bu uygulamanın süreklilik kazandığı gözlemlenir. Yine soyunmalıklarda dikkati çeken bir başka özellik, erken döneme ait hamamlarda soyunmalıklar kubbe ortasındaki fenerle aydınlatılmış; XIV. yüzyılda kubbe kasnaklarında, XV. yüzyıldan itibaren ise duvarlarda açılan pencerelerle soyunmalıkların giderek daha çok ışık alması sağlanmıştır.

Resim 6. Çanakkale, Gelibolu, Saruca Paşa Hamamı, Erkekler Kısmı, Halvet.

Çarşı hamamlarında aralık kısmı, ılıklıktan gelen buharı ve ısıyı kontrol etmek üzere oluşturulmuştur. Önceleri bu işlevi yerine getiren ve geçiş hacmi görünümünde karşımıza çıkan aralıkların XIV. yüzyılda küçüldüğü dönemin sonlarında ise kaybolmaya başladığı görülmektedir.

Aralık kısmının ortadan kalkmasıyla buharın kontrol edilmesi görevi, ılıklık kapılarının üzerinde oluşturulan buhar bacalarına verilmiş; kapıların soyunmalık tarafında bacaları gizleyen yaşmaklar ortaya çıkmıştır.

Sıcaklığa girmeden önce vücudun ısıya alıştırıldığı veya sıcaklıktan çıkınca serinlemek için bir dinlenme yeri olarak karşımıza çıkan ılıklıklar, işlev ve içerik açısından çarşı hamamlarının ağırlığı hissedilen ana mekanlarından biridir. Işıklandırılması örtü sistemindeki ışık gözleriyle sağlanan bu mekanlar, genellikle helâ ve tıraşlık kısımlarını da kapsamaktadır. (Res. 3)

Sıcaklıklar ise Türk hamamlarında yapının asıl amacını gerçekleştiren ve tipolojiyi belirleyen en önemli mekan konumundadır. Düzenleme açısından ele alındıklarında, genellikle hamamın büyüklüğüyle orantılı olarak, sayı ve yerleri değişebilen eyvan ve halvet hücreleri ile birlikte tasarlandıkları gibi tek hacimden oluşmaları da mümkündür.

Tek hacimin dışındaki uygulamalarda ortak yıkanma, göbek taşına sahip merkezi mekan ile eyvanlardan meydana gelmekte; daha sıcak ortamı ya da ayrı yıkanmayı tercih edenler halvetleri kullanmaktadır. XIV. yüzyıldan Mudurnu[31] ve Bolu Yıldırım hamamlarında,[32] XV. yüzyıldan Gelibolu Saruca Paşa Hamamı'nda (res.4) örtü sistemi mimari öğelerle vurgulanmış bazı halvet-

lerin özel konuma sahip oldukları; banisine veya şehirde en yüksek kademedeki yöneticiye ayrıldığı düşünülebilir. Sıcaklık ve halvetler, ılıklıkta olduğu gibi örtü sisteminde açılmış ışık gözleriyle aydınlatılmaktadır. (Res.5) Mekanların değişmeyen mimari öğelerinden biri de sekiler ve kurnalardır. (Res. 6) Genellikle suyun ısıtıldığı su deposuna bitişik eyvan ya da halvetlerden birinde, bazı örneklerde her iki mekanda, suyu kontrol etmeye yarayan pencereler bulunmaktadır. (Res. 7)

Çarşı hamamlarında dikkati çeken en önemli özellik, sıcaklıklarında uygulanan ve tipolojiyi belirleyen plan şemalarıdır. Konuya bu yönden yaklaşım ve Türk hamamlarını bu niteliklerine göre altı gruba ayıran Semavi Eyice'nin tipoloji denemesi,[33] bu alanla ilgilenenlerin benimsedikleri ve esas aldıkları bir çalışmadır.

"a- Haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tip; b-Yıldızvari sıcaklıklı tip; c- Kare bir sıcaklık etrafında sıralanan halvet hücreli tip; d- Çok kubbeli tip; e-Ortası kubbeli, enine sıcaklıklı ve çifte halvetli tip; f-Soğukluk-sıcaklık ve halvet eş odalar halinde olan tip." şeklinde belirlenen plan şemalarına göre, çarşı hamamlarında, XII. ve XIII. yüzyıldan itibaren en çok uygulanan tip a grubuna giren, merkezi mekan şeması üzerine kurulu, dikey eksenlerde tonozlu dört eyvan, köşelerde kubbeli halvetlerden oluşan düzenlemedir.

Resim 7. İzmir, Kemalpaşa Çarşı Hamamı, Sıcaklık.

XVI. yüzyıla kadar aynı yoğunlukta izlenmekte, bu dönemde de önemini sürdürmesine karşın zaman zaman yerini; tek kubbeli mekanda, köşelerde perde duvarlarıyla oluşturulmuş dört halvetli düzene bırakmaktadır.[34] Bu tipin eyvan ve halvet sayılarının azaltılarak oluşturulduğu çeşitlemelerine de bir çok hamamda rastlanmaktadır.

Esin kaynağını antik yada Bizans dönemi hamamlarından aldığını düşündüğümüz yıldızvari tipin Türk hamamlarındaki en karakteristik örneği XIV. yüzyıldan Bursa Eski Kaplıca'dır. XIV. yüzyılda tek uygulama olarak kalmasına karşın yıldızvari tipin XV. yüzyılda Konya, Ereğli ve çevresinde Karamanoğulları; Bursa ve çevresinde Osmanlı Beyliği tarafından sık kullanıldığı dikkati çekmektedir. XVI. yüzyılda Osmanlıların bu tipe yaklaşımlarında ilginç gelişmeler izlenir. Örneğin eyvan ve halvetlerde farklı plan şemaları denenmeye başlanmıştır. Yıldızın kollarını oluşturan halvetler de üçgen (Bursa Yeni Kaplıca), dikdörtgen (İzmit Yeni Cuma Hamamı), altıgen (Diyarbakır Çardaklı Hamam), sekizgen (Erzurum Murat Paşa ve Şeyhler Hamamı) planlara rastlanmaktadır.[35] Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Hamamı'nda ise eyvanların beş kenarlı oldukları görülür.[36] İzmit Kethüda Hamamı'nda ise ilginç bir uygulama olarak eyvanların yan duvarlarına yarım yuvarlak kesitli nişler açılmıştır.[37]

Payas Sokullu, İzmit Kethüda ve Çemberlitaş Nurbanu Sultan hamamlarında tam yıldız formunu izlemek mümkündür. Sadece çarşı hamamlarında değil XVI. yüzyıl kaplıcalarında da uygulama alanı bulan bu tipin örneğine Rüstem Paşa'nın Bursa'da yaptırdığı Yeni Kaplıca'da[38] rastlıyoruz.

XVI. yüzyıl, diğer yapı türlerinde olduğu gibi hamam mimarisi açısından da önemlidir. Haçvari dört eyvanlı şemanın yanı sıra özellikle *"yıldızvari tip"*, Mimar Sinan tarafından farklı bir yorumla ele alınarak geliştirilmiş ve klasik Osmanlı mimarisinin özüne uygun ideal formlara ulaştırılmıştır. Uyum, simetri, orantı ilkelerine bağlı olarak merkezi mekan fikrinin en iyi işlendiği İstanbul Çemberlitaş Nurbanu Sultan Hamamı, bu bağlamda anılması gereken en önemli yapıdır.

Semavi Eyice'nin gruplamasındaki diğer tipler ise bazı değişiklikler ve varyasyonlarla XIII. yüzyıldan itibaren çarşı hamamlarında uygulanmaya devam etmiş, ancak gerek sayıca gerekse mimari gelişmeye olan katkıları yukarıda açıklandığımız plan tipleri kadar ağırlıklı ve yoğun olmamıştır.

Çarşı hamamlarında tesisat kısımlarını; sıcak ve soğuk su depolarına bağlantıları nedeniyle şadırvan ve kurnalar, maslak sandıkları ve külhan meydana getirmektedir.

Sıcak su depoları, sıcaklık bölümlerinin arkasında ve eşit genişlikte uzanmakta; dikdörtgen plan şeması yansıtmaktadırlar. İster tek, ister çifte hamam düzeninde olsun, yeri ve planı hiç bir zaman değişmemektedir. Çarşı ha-

mamları içinde tek farklı düzenleme Bursa Orhan Gazi Hamamı'nda (XIV. yüzyıl) karşımıza çıkmaktadır. Burada su deposu kadınlar kısmından uzakta, sadece erkekler kısmı sıcaklığını kapsayacak şekilde planlanmıştır.

Bazı çarşı hamamlarında sıcak su depolarının bir bölümü kâgir duvarla kapatılarak soğuk su depoları oluşturulmuştur. Kimilerinde ise soğuk su takviyesi için su deposunun bir kenarına maslak sandıkları yerleştirilmiştir. Maslak sandıkları ya kesme taştan küp şeklinde olup duvar içine monte edilmekte, yada duvar içine Horasan harçla sıvanarak oluşturulmaktadır.[39] (Res. 8) Maslak sandıklarının bazı örneklerde dış cephelere, bazılarında ise soyunmalığın bir köşesine yerleştirildikleri görülür.

Resim 8. Çanakkale, Gelibolu, Şengül Hamamı, Soyunmalık.

Çarşı hamamlarında suyun depolara girinceye kadar nereden sağlandığı, hangi kanallarla getirildiği konusunda, bilgi veren yeterli kaynak yada mimari veri mevcut değildir. Bazı vakıf ve arşiv kayıtları ile tarih kaynaklarında, hamamlarda kullanılacak suyun yakındaki akarsu, göl ya da kaynaktan getirildiği bildirilmektedir.[40]

Resim 9. Bursa, Eyne Bey Hamamı, Külhan.

Genel bir uygulama olarak su depolarının arkalarında biçimlenen külhanlar; odunun depolandığı, hamamın ve suyun ısıtılmasını sağlayan tesisat sisteminin asıl önemli kısmıdır. Külhanların su deposu duvarlarında kemerli ocak ağzı bulunmaktadır. Genellikle yuvarlak yada sivri kemerli olarak biçimlenen ocak ağzının üzerinde, dikdörtgen prizma biçiminde bir baca bulunmakta, ateşin yandığı ocak ağzına taş basamaklarla inilmektedir. (Res. 9) Bunun yanı sıra özel hamamlarda zeminin cehennemlik ile aynı seviyede tutulduğu dikkati çekmektedir.

II- ÖZEL HAMAMLAR

Sınırlı sayıda insanın yıkanması için tasarlanmış bu tür hamamlar saray, köşk, kervansaray, tekke, kale(kışla) gibi yapılarla organik bir bütünlük oluşturabilecekleri gibi bağımsız yada yarı bağımsız planlanmaları da mümkündür. Örneğin, Tuzhisar Sultan Hanı (XIII. yüzyıl) ile Karatay Hanı'nın (XIII. yüzyıl) bünyesinde bulunan hamamlar bu yapılarla organik bir bütünlük meydana getirmekte, Peçin'deki kale hamamı ise bağımsız planlanmış bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Az sayıda kişinin yıkanması amaçlandığı için genellikle soyunmalık ve sıcaklıktan meydana gelen ve tipoloji kaygısı taşımayan yapılardır. Buna karşın sık uygulanan plan şemasının *"sıcaklık-ılıklık ve halvet eş odalar halinde olan tip"* olduğu söylenebilir.

III- KAPLICALAR

Çarşı hamamlarında izlenen mimari yaklaşım kaplıcalar içinde söz konusudur. Türkler bir yandan hamam mimarisinde yeni bir oluşum ortaya koyarken diğer yandan da Roma ve Bizans dönemlerine ait yıkılmış kaplıcaların yerine ya temellerinden yada mimari öğelerinden yararlanarak yenilerini inşa yoluna gitmişlerdir. Ancak burada da, antik kültürün izleri hissedilmekle birlikte yeni geliştirdikleri mimarlık geleneklerinin egemenliği belli olmaktadır.

Kaplıcalar da genellikle çarşı hamamlarının mekan düzenine sahip olmakla birlikte, bazılarında halvetler ve ılıklık bölümü yer almamaktadır. Ayrıca, yapının doğal sıcak su kaynağından yararlanması söz konusu olduğu için su deposu ve külhanı kapsayan tesisat kısımlarına yer verilmemiştir. Kaplıcalarda doğal kaynak suyundan tedavi amacıyla yararlanmak temel amaç olduğu için genellikle ortalarında sıcak su havuzlarına yer verilmiştir. Ancak, Bursa Kükürtlü Kaplıca'da (XIV. yüzyıl) farklı bir uygulama olarak havuz bulunmamaktadır.

Bu yapılarda dikkati çeken bir başka özellik de çarşı hamamlarında olduğu gibi kadınlara ve erkeklere aynı anda ayrı ayrı hizmet veren tekli ya da çiftli kaplıca şeklinde düzenlenmiş olmalarıdır.

1 Akurgal, E., *Die Kunst der Hethiter*, München, 1976, s. 51.
2 Nauman, R., *Eski Anadolu Uygarlığı*, (çev. B. Madra), 3. Bsk., Ankara, 1991, s. 1159, 211, res. 267.
3 Onurkan, S., "Anadolu'da Eski Yunan ve Roma Arkeolojisi", *Anadolu Uygarlıkları*, C. III, İstanbul, 1985, s. 474.
4 Onurkan, S., a.g.m., s. 450; E., Akurgal, *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*, İstanbul, 1973, s. 47.
5 Onurkan, S., a.g.m, s. 474.
6 Bianchi, Bandinelli, R., *Rome, the Late Empire, Roman Art to A.D. 202 - 400*, London, 1971, S. 63; Anonim, "Hamam" maddesi, *Meydan Larousse*, C.5, İstanbul, 1971, s. 568-570.
7 Bianchi, Bandinelli, R., *a.g.e.*, s. 63; Onurkan, S., a.g.m., s. 475.
8 Onurkan, S., a.g.m, s. 475.
9 Aru, K. A., *Türk Hamamları Etüdü*, İstanbul, 1949, s. 23-26.
10 Şehsuvaroğlu, B. N., "Anadolu Kaplıcaları ve Selçuklular",*İstanbul Tıp Fakültesi Mecmuası*, C.II, İstanbul, 1957 s. 51; Giray, S., *Yalova Kaplıcaları*, İstanbul, 1951, s. 14-25: Ünver, S., "Selçuklular Zamanında ve Sonra Anadolu Kaplıcaları", *Konya Halk evi Mecmuası*, Sayı: 30, 1939, s. 94-95.
11 Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture*, C.I, (Umayyad), A.D. 622-650, Oxford, 1932, Fig. 313.
12 Creswell, K.A.C., *a.g.e.*,s. 273-276, fig. 319.
13 Creswell, K.A.C., *a.g.e.*,s. 277, fig. 321-322.
14 Ecochard, M. - Claude, L. E. Coeur, *Les Bains de Damas*, C. II, Beyrout, 1943, s. 16-45.
15 Ülken, H. Z., *İslam Sanatı*, İstanbul, 1948, s. 354-355.
16 Ögel, B., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.III, Ankara 1978, s. 107-109
17 Turan, O., *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, Ankara, 1965, s. 254; Turan, O., *Selçuklular Zamanında Türkiye*, İstanbul, 1971, s. 370; Önge, Y., *Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, 1995, s. 9.
18 Turan, O., *a.g.e*, 1965, s. 254; Önge, Y., *a.g.e.*, s. 9.
19 Bu bilgiler sayın Prof. Dr. M. Oluş Arık'tan alınmıştır.
20 Glück, H., *Die Baeder Konstantinopels*, Wien, 1921; Glück, H., "İslam Hamamının Menşei ve Tekamülü", (çev. F. Köprülü), *Türk Yurdu*, Sayı:27, İstanbul 1927, s. 269-279; Klinghardt, K., *Türkische Baeder*, Stuttgart, 1927; Eyice, Semavi., "Türk Hamamları ve Bayezid Hamamı" *Türk Yurdu Dergisi*, Sayı: 244, Mayıs 1955, s. 849-855; Eyice, S., "İznik'te Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", *Tarih Dergisi*, C.IX Sayı:15, 1960, s. 99-120; ÖNGE, Y., *a.g.e*, 1995.
21 Nitekim, XIII. yüzyılda Alaeddin Keykubat döneminde yaptırılan Yoncalı Kaplıcası ile XIII. yüzyılda bizzat onun emriyle yaptırılan Ilgın Kaplıcası'nın Roma veya Bizans dönemlerine ait hamamların temellerinden kısmen yararlanmak suretiyle yapıldıkları bilinmektedir. Bkz.; Önge, Y., *a.g.e*, s. 273-288; Önge, Y., "Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar", *Mimar Başı Kocan Sinan ve Eserleri*, İstanbul, 1988, s. 403.
22 Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri* C.1, İstanbul, 1966, s. 443.
23 Ayverdi, E. H., *a.g.e* C.1, s. 261.
34 Önge, Y., *a.g.e*, s. 193-196.
25 Erdoğdu, M. A., "Seydişehir Seyyid Harun Külliyesi Vakıfları Üzerine Bir Araştırma", *Tarih incelemeleri Dergisi*, Sayı: VII, İzmir, 1992, s. 81-95.
26 Önge, Y., *a.g.e*, s. 234, Şekil 1.
27 Demiralp, Y., *Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları*, Ankara, 1997, s. 90.
28 Ayverdi, E. H., *a.g.e*, C. 1, s. 146.
29 Klinghardt, K., *a.g.e*, 1927, s. 27.
30 Eyice, S., "İznik'te Nüyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", *Tarih Dergisi*, C. IX, Sayı: 15, 1960, s. 99-120.
31 Ayverdi, E. H., "Mudurnu'da Yıldırım Bayezid Manzumesi ve Taş Vakfiyesi" *Vakıflar Dergisi*, Sayı: V, Ankara 1962, s. 79-86; Ayverdi; E. H., *a.g.e.*, C. I, s. 349.
32 Yüksel, İ. A., *Bolu Yıldırım Bayezid Külliyesi, Hamamlar ve İmaret Camii*, Ankara, 1993, s. 44-45.
33 Eyice, S., a.g.m., s. 108-120.
34 Kuran, A., *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986, s.392-401.
35 Kuran, A., *a.g.e.*, s.91-92, 401.
36 Önge, Y., a.g.m., s. 424.
37 Önge, Y., a.g.m., s. 425.
38 Gabriel, A., *Une Capitale Turkue, Brousse*, C.I, Bursa, 1958, s. 168, fig. 113.
39 Maslak Sandıkları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Önge, Y., "Eski Türk Hamamlarında Su Tesisatı İle İlgili Bazı Detaylar", *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, 14-18 Eylül 1981*, C.V, İstanbul, 1981, s. 212-223.
40 Hoca Sadettin Efendi, *Tacü't-Tevarih*, C. I, Ankara, 1992, s. 194-195; Önge, Y., a.g.m.; Yüksel, A., a.g.e., s. 44-45.

OSMANLI SARAY, KASIR VE KÖŞKLERİ

YRD. DOÇ. DR. AYGÜN ÜLGEN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

11. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya yayılmaya başlayan Türkler, ele geçirdikleri şehirlerde kendileri için yönetim mekânları oluşturmuşlardır. Selçuklu ve beylikler döneminde özellikle sultanların, yönetim ve yaşama mekânları olarak saraylar yaptırdıkları, dönemlerinin ileri gelen mimarlarını bu yönde değerlendirdikleri bilinmektedir. Sivas, Amasya, Erzurum, Kayseri, Konya, Afyon ve Alaiye gibi yerleşim merkezlerinde yer alan Selçuklu dönemi saraylarının çoğunun şehrin merkezinde değil şehri çeviren sur duvarına bitişik olarak yapıldığı görülmüştür. Bazı saraylar ise kırsal alanlarda yapılmıştır ki bunlara örnek olarak Kayseri yakınındaki Keykubadiye ve Beyşehir Gölü kenarındaki Kubadâbâd verilebilir.[1] Ancak Selçuklu saray ve köşkleri, mimarî görünüşleri açısından oldukça mütevazı yapılar olup, genellikle kaba taş ve tuğladan yapıldıkları için çabuk harap olmuşlar ve günümüze kadar sağlam hâlde gelememişlerdir. Kesme taştan yapılan ve günümüze sağlam hâlde gelebilen Selçuklu sarayları ise Kayseri yakınında Argıncık'ta Haydar Bey Köşkü ile Erkilet Tepesinde Hızır İlyas Köşkü ve Diyarbakır İç Kalesindeki Artuklu Sarayıdır.[2] Beylikler dönemi saraylarının hiçbir örneği günümüze gelememiştir. Bunların büyük birer konut niteliğinde yapılar oldukları sanılmaktadır. Bu dönem yapılarına örnek olarak İbni Batuta'dan varlığını öğrendiğimiz Alaiye, Lâdik, Bursa, Peçin, Eğridir ve Antalya'daki Bey yapıları verilebilir.[3]

Başta padişahlar olmak üzere, veziriazamlar ve devlet ileri gelenlerinin ikâmetgâhı durumunda olan Osmanlı sarayları, içinde bazı devlet görevlilerinin çalıştığı, yabancı devlet temsilcileriyle görüşmelerin yapıldığı, siyasî ve idarî bazı merasimlerin düzenlendiği kurumlar olup, kendine özgü bir yapıya sahip idiler. Genellikle şehir dışında, uzak av bölgelerinde daimi oturma amacıyla değil, dinlenme amacına yönelik olarak yapılan padişahlara ait kasırlar ile yine padişahlara ait olup, saray kompleksi içinde bir bölüm hâlinde yer alan, ya da zengin ve soylu aileler tarafından bir bahçe içinde ana yapıdan bağımsız nitelikte, daha küçük yapılar şeklinde yapılan köşkler ise, saraylarla birlikte konut yapıları olarak Osmanlı sivil mimarisinin en abidevî örnekleridirler. Osmanlı padişahlarının bir mevsimlik, bir günlük veya birkaç saatlik dinlenme amacıyla şehirden biraz uzakta, bahçeler ve mesire yerlerinde yaptırdıkları kasırlara, eklentilerinin sınırlılığı sebebiyle *"biniş kasrı (köşkü)"* denilmektedir. Ayrıca dinî yapılarda özellikle camilerde yapılan köşklere hünkar köşkü ve hünkar mahfili, mülkî ve askerî yapılardakilere ise hünkar köşkleri ve hünkar odaları denilmiş, sultanlar bu yapıları ziyaretlerinde, bu köşkleri kabul ve dinlenmeleri için de kullanmışlardır.[4]

Erken Osmanlı döneminde, özellikle İstanbul'un alınmasıyla birlikte saraylar ve köşkler artık Hassa Mimarlar Ocağı'nın genel çalışma koşullarına ve devletin isteklerine uygun olarak yapılmışlardır. 16. yüzyıla gelindi-

ğinde imparatorluk mimarlığının zengin ortamının geniş topraklarda egemen olduğunu görmekteyiz. Bu dönemde özellikle Mimar Sinan tarafından yapılan saray, köşk ve kasırların, onun diğer değişik işlevli yapılarıyla karşılaştırıldığında, bir bütünlük duygusu içinde ele alındığı farkedilmektedir. Sinan'ın saraylarının plânlaması konusunda fazla bilgi olmamakla birlikte, onun günümüze gelen bazı yapıları ve mevcut bilgiler dikkate alındığında, bu sarayların hemen hepsinin Klâsik Osmanlı dönemi saraylarının küçük birer örneği olduğu, birbirine bağlı avlular etrafında geliştikleri görülmektedir. Genellikle de avlulara açılan odalar ya da yapılar, kendi içlerinde bir bütünlük oluşturmakta, bu saraylarda ikamet, kabul ve hizmet odaları ile mutfak, kiler, hamam, fırın, ahır gibi değişik amaçlı bölümler yer almaktadır.

Mimaride etkilerini uzun yıllar sürdüren Klâsik anlayışın hakim olduğu bu güçlü ortam, özellikle 18. yüzyılda Batıdan getirilen yeni değerlerle, değişikliğe uğrayınca, Osmanlı dinî mimarisinde olduğu kadar, sivil mimarîde de yeni görünüşler ortaya koymaya başlamıştır. Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinden itibaren yabancı mimarların da yapı işlerine katılmaları, Osmanlı saray mimarisinde değişik yorumları gündeme getirmiştir. 19. yüzyılda değişik amaçlı yapılara duyulan ihtiyaç, bu dönemde saray, kasır ve köşklerin sayısının çoğalmasına sebep olmuştur. Ancak vaktiyle ahşaptan yapılan bu sarayların çoğu deprem ve yangın gibi sebeplerle ne yazık ki günümüze gelememişlerdir.[5]

XIX. yy. başlarında bir Batılı gezgin gözüyle Hisar'daki Bey Sarayı'ndan arta kalan yapılar.

Sözü edilen bütün bu yapıları genel olarak iki grupta incelemek mümkündür: 1. Padişah sarayları (kasır ve köşkler) 2. Vezirler ve diğer devlet ileri gelenlerinin sarayları (kasır ve köşkler).

I. PADİŞAH SARAYLARI

Padişah saraylarının ilk örnekleri günümüzde mevcut değildir. Beyliğin merkezi olduğu dönemlerde İznik ve Bursa'da yapıldığı bilinen ilk saraylar hakkında kaynaklarda fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak bilinen ilk Osmanlı sarayı Bursa yakınlarında Yenişehir'de yaptırılan saraydır. Osman Gazi'nin Yenişehir'i 1300'de fethinden sonra bu kasabada hanlar, hamamlar, saraylar ve evler yaptırdığını kaynaklardan öğrenmekteyiz.[6] Bu saray ile ilgili olarak Şemsettin Sâmî, *Kâmûsu'l-A'lâm*'ında şu bilgileri aktarmaktadır: *"...Bu kasaba cennet mekân Sultan Osman Gazi hazretleri devrinde ve Bursa'nın fethinden evvel biraz vakt-i payitaht-ı devlet-i Osmaniyye olup, padişah-ı müşârünileyh hazretlerinin sarayının bazı harabeleri elyevm mevcuddur."*[7] Ancak günümüze gelemeyen bu saraydan sonra yapıldığı bilinen diğer bir Osmanlı sarayı ise Orhan Gazi döneminde yine Bursa'da yaptırılan Bursa Sarayı'dır.

Bursa, Edirne ve İstanbul'da, özellikle doğrudan padişahlara ait olarak yapılan saray, kasır ve köşklerin hemen hepsinin bulundukları yere göre adlandırıldıkları dikkati çekmektedir. Bunlara örnek olarak Bursa, Edirne, Manisa, Topkapı, Çırağan, Beşiktaş, Dolmabahçe, Beylerbeyi, Yıldız, Kavak sarayları ile Küçüksu ve Ihlamur Kasrı verilebilir. Padişah sarayları dışında diğer saraylar ise sahiplerinin adları ile anılmaktadırlar. Sokullu Mehmet Paşa Sarayı, İshak Paşa Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı ve Siyavuş Paşa Sarayı bunlar arasında yer almaktadırlar.

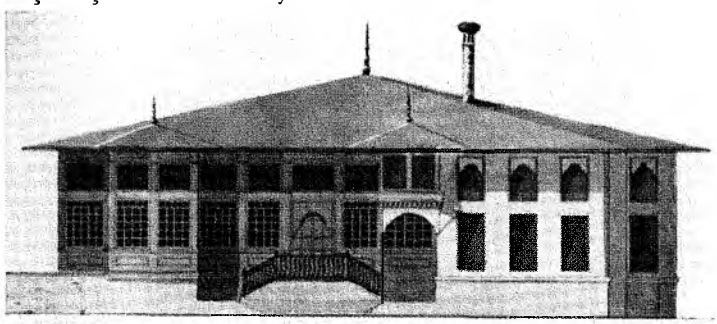
Bursa Sarayı

Fetihten sonra yaptırılan inşa faaliyetleri ile Bursa şehri yeni bir çehre kazanmış, şehrin ortasında bulunan sarp ve müstahkem kalenin içindeki manastırı camiye çevirten Orhan Gazi, bunun yanında *"Bey Sarayı"* adı da verilen Bursa Sarayı'nı yaptırmıştır.[8] Evliya Çelebi, Fatih Sultan Mehmed dönemine gelinceye kadar Osmanlı padişahlarının sarayı olarak hizmet veren bu sarayın daha sonra rağbet görmediğini, terkedildiği zamanlarda acemi oğlanları tarafından korunduğunu, sonra da sade-

ce bahçelerine bostancıların baktıklarını belirtmektedir.[9] Timur'un orduları tarafından ateşe verildiği rivayet olunan Bursa Sarayı ile yine Bursa'da Tophane denilen yerde Sultan I. Murad'ın annesi Nilüfer Hatun tarafından yaptırılan saraydan da günümüze hiçbir iz, hiçbir hatıra kalmamıştır.[10]

Manisa Sarayı

Vaktiyle beylikleri idare eden şehzadelerin oturdukları bir şehir olduğundan ikinci bir payitaht durumunda olan Manisa şehri, uzun yıllar bir beylik ve şehzadeler sancağı merkezi olmuştur.[11] Şehzadeler, idareleri altındaki bölgelerde isimleriyle tuğra çekip, hüküm yazdıkları (ancak bir hükümdar gibi para bastıramaz ve namlarına hutbe okutamazlardı.) ve âdeta bir hükümdar gibi hüküm sürdüklerinden, kendileri için inşa ettirdikleri saraylarda yaşamışlardır. Sultan II. Murad tarafından 1445 yılında yaptırılan Manisa Sarayı bunlardan biri olup, bu büyük saray, Sultan III. Murad tarafından çeşitli binalar ilâve ettirilerek genişletilmiş ve Sultan III. Mehmed zamanına kadar şehzadelerin ve veliahdların ikamet ettikleri bir yer olmuştur. Oldukça geniş bir arazi üzerine inşa edilen binalardan oluşan ve etrafı tuğla bir duvar ile çevrili olan bu saray,[11] köşkleri, bahçeleri ve yeniçeri daireleri ile şehrin kuzeyinde 56 dönümlük bir sahayı kaplamaktaydı. Fatih Sultan Mehmed, oğlu Şehzade Mustafa, II. Bayezıd'in oğullarından Şehzade Abdullah, Şehinşah Mahmud ve Kanunî Sultan Süleyman ile oğulları Şehzade Mehmed, Şehzade Mustafa, II. Selim ve Şehzade Bayezıd bu sarayda oturmuşlar, Sultan III. Murad ve III. Mehmed ise bu sarayda doğmuştur. Sarayda veliahd olarak oturan III. Mehmed padişah olduğunda bundan böyle veliahdların İstanbul Sarayı'nda kapatılmasını emretmiş, böylece Manisa Sarayı da terkedilmiştir. Daha sonra muhafız ve bekçilerle korunmasına rağmen harap olmaktan kurtulamayan sarayın bahçeleri ise bakımsızlıktan otlak hâline gelmiş ve suları başka yerlere akıtılmıştır. 19. yüzyıla kadar bazı bölümleri onarım geçirdiyse de, 1856'da arazisi ve kalan kısımları satılan bu sarayın kulelerinden birinin, Sultan II. Abdülhamid zamanında saat kulesi hâline getirildiği bilinmektedir.[12] Bugün gerek ayakta kalmış, gerekse yıkılan Osmanlı saray, kasır ve köşkleri konusunda önemli belgeler durumunda olan minyatürlerden biri, Manisa Sarayı'nın bütünü ve ayrıntıları hakkında bize fikir vermektedir. 1596 yılında saray şehnâmecisi olan Talikizâde Subhi Çelebi tarafından Türkçe nesir ve nazımla yazılan *Talikizâde Şehnâmesi*'nde yer almaktadır.



Edirne'de Bostancıbaşı Köşkü.

Eski Türk tarihini ve Osmanlı sultanlarını Sultan III. Murad'a kadar konu alan bu eserdeki Nakkaş Hasan'ın minyatüründe tasvir edildiğine göre,[13] sarayın birinci avlusuna, etrafı pencereli duvarlarla çevrilmiş büyük bir kapıdan girilmekte idi. Avlunun sağında ve duvar üzerinde sokağa bakan üç kubbeli bir bina ile arz odası ve divan odası olduğu tahmin edilen önü bahçeli bir yapı mevcuttu. Avluya girilen büyük kapının karşısındaki revaklı ve üstü kubbeli bir ikinci kapıdan sarayın ikinci meydanına geçilmekte idi. Bahçeler arasında çeşitli yapıların bulunduğu bu meydanın sağında, ayrı bir avluda iki köşk ile arkada dışarıdan merdivenli bir daire vardı. Solda ise dışardan ayrı bir kapısı olan bir avluda büyük bir bina yer almakta ve burada kapının üzerinde bir köşk bulunmakta idi. Bu avludan bir kapı ile ortasında havuz bulunan etrafı revaklı başka bir meydana geçiliyordu. Sarayın sözü edilen bütün bu müştemilâtından günümüze ne yazık ki hiçbir eser kalmamıştır.[14] Kâtip Çelebi'nin *Cihannüması*'nda belirttiği üzere *"Saray-ı Şehzadegân"* adıyla da anılan bu saray, 1595 yılına kadar şehzadelerin de eğitim ve yönetim merkezi olmuştur. Bu tarihten itibaren şehzade eğitim yerlerinin Topkapı Sarayı'na alınmasıyla işlevini yitiren saray, zamanla harap olmuştur. Yapılan onarımlara rağmen sağlam hâlde günümüze gelemeyen sarayın bazı kısımları kiraya verilmiş, bazı kısımları ise satılmıştır.[15] Sarayın günümüze kadar gelebilmiş en sağlam yapısı, 9,60 x 8.25 m. boyutundaki

bir kaide üzerinde, 12,90 m. yüksekliğinde inşa edilen ve Fatih Köşkü denilen kuledir.[16]

Edirne Sarayı

Osmanlılar Edirne'de Eski Saray (Saray-ı Atik) ve Yeni Saray (Saray-ı Cedid) olmak üzere iki saray yaptırmışlardır. Bunlardan Eski Saray, Edirne'nin fethinden dört yıl sonra H. 767/M. 1365'te Sultan I. Murad tarafından yaptırılmış olup, bu sarayın inşası H. 770/M. 1368'de son bulmuştur. Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre, Selimiye Camii'nin bulunduğu yer olan Kavak Meydanı denilen yerde yaptırılan bu ilk saray, Yıldırım Bayezid'in oğlu Musa Çelebi tarafından genişletilerek, kaleye benzeyen kapı ve duvarları büyük bir sur hâline getirilmiştir. Büyük kapılardan girilen geniş avluların etrafındaki kasırlar, köşkler, harem daireleri ve çeşitli dairelerden meydana gelen bu ilk Edirne Sarayı binalarının, yayıldığı geniş sahaya dağınık olarak yerleştirildiği bilinmektedir. Günümüze kadar ulaşamamış olan bu sarayın mimarî özelliklerine dair bir bilgi mevcut değildir.

Bundan sonra Sultan II. Murad tarafından H. 854/M. 1450 yılında Yeni Saray'ın inşasına başlanmıştır. Bu saray, Tunca Sarayı, Edirne Saray-ı Hümayunu ve Hünkar Bahçesi Sarayı olarak da adlandırılmıştır. Sarayiçi denilen ve Tunca nehrinin oluşturduğu bir adacık üzerinde başlatılan ikinci sarayın inşaatı, H. 858/M. 1454'te son bulmuştur. Tavuk Ormanı denilen bu ada ile adanın kuzeyindeki ve güney batısındaki arazi saray sahası olarak kullanılmıştır. Edirne Sarayı, yayıldığı saha, dairelerinin ve kasırlarının zenginliği ve çokluğu bakımından Osmanlı sarayları arasında en geniş saray olarak kabul edilmektedir.

Sultan II. Murad'ın ölümünden sonra bir müddet ara verilen yeni sarayın inşaatı, Fatih Sultan Mehmed tarafından tekrar başlatılmıştır. Kanunî, II. Selim, I. Ahmed, IV. Mehmed, II. Ahmed ve II. Mustafa ise Edirne Sarayı'na çeşitli ilâveler yaptırmışlardır. Ancak bunlar arasında sarayın imarıyla en çok uğraşan IV. Mehmed olmuştur. Böylece yüzyıllar boyunca yapılan ilâvelerle Edirne Sarayı, Osmanlı sivil mimarisini temsil eden bir yapı olarak her devirde gelişimini sürdürmüştür.[17]

Edirne Sarayı'nın günümüze kalan yapılarından: Babüssaade.

Edirne Sarayı'nda aralarındaki kapılarla birbirine geçilen 5 büyük meydan bulunmaktaydı. Bunlar 1. Alay Meydanı (Kese Meydanı), 2. Kum Meydanı (Cihannüma Meydanı), 3. Divan Meydanı, 4. Enderun Meydanı (Çeşme Meydanı), 5. Taşlık Meydanı (Valide Taşlığı Meydanı)'dır.

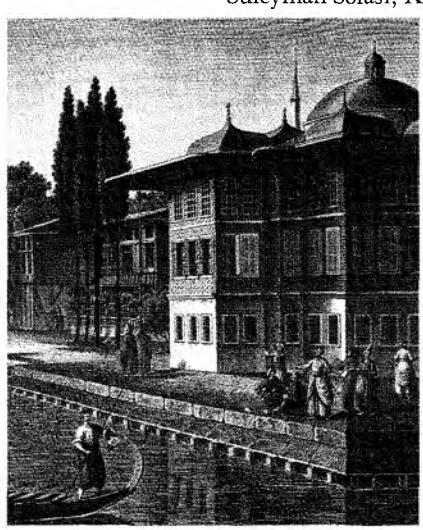
1. Alay Meydanı: Bab-ı Hümayun, Kapı Arası, Eski Divan Yeri, Matbah-ı Amire ve Aşçılar Ocağı ile Bâbüssaâde bu meydanda yer almakta idi. Edirne Sarayı'na Bâb-ı Hümâyun denilen dış kapıdan girildiğinde Alay Meydanı'na ulaşılmaktaydı. Bunun sağ tarafında mutfaklar, solunda Kubbealtı bulunmaktaydı. Karşı tarafta yer alan Bâbüssaâde (Akağalar Kapısı)'den ikinci meydana geçilmekteydi. Karşıda Arz Odası ile yanda Akağalar Dairesi mevcuttu.

2. Kum Meydanı (Kumlu Meydan veya Cihannüma Meydanı): Bu meydanda Arz Odası, Kasr-ı Padişahî, Kum Kasrı (bu kasırda Cem Şah Odası, Hitan Odası ve Havuzlu Mermerlik denilen kısım vardı) yer almaktaydı. Bulunduğu yerin sarı kumlu olmasından dolayı Kum Meydanı olarak adlandırılan bu meydana giriş iki yerden sağlanmaktaydı. Hadika-i Hassa'dan Demir Kapı'dan girildiği gibi, Alay Meydanı'ndan Bâbüssaâde yoluyla da geçilmekteydi. Meydanın batısında Arz Odası, kuzeyinde Kasr-ı Padişahî (Cihannüma Kasrı), doğusunda Kum Kasrı ve güneyinde Demir Kapı bulunmaktaydı.

Arz Odası: Sarayın en eski müştemilâtından olup, Fatih döneminde yapılmıştı. IV. Mehmed zamanında duvarlarının çinilerle kaplandığı bilinen bu odanın Bâbüssaâde yönünde ve bir dehlize açılan iki penceresi vardı. Bunlardan biri, odadaki diğer pencerelere oranla daha geniş ve yüksekti. Saray halkı tarafından *"Ma'ruzat Penceresi"* denilen bu pencere, padişaha sunulacak hediyelerin gösterilmesine mahsustu. Çünkü padişaha sunulacak hediyenin Arz Odası'nın içine sokulmayıp, pencere önündeki dehlizde gösterilmesi ve seyredilmesi usuldendi.

Kasr-ı Padişahî: Taht-ı Hümayun Kasrı, Cihannüma Kasrı, Has Oda Köşkü ve Mabeyn-i Hümayun Dairesi gibi çeşitli isimlerle anılan bu yapı, Edirne Sarayı'nın en muhteşem ve yüksek dairesi idi. Kapı üzerindeki kitabesinden bu kasrın Fatih tarafından H. 856/M. 1452'de tamamlatıldığı anlaşılmıştır. Sarayın girişi üzerinde yapılan 8 köşeli kule kısmı hariç yapı 4 kattan ibarettir. Kule biçimindeki odanın piramit çatıyla örtüldüğü, ortasında 1 havuz ile 8 adet penceresinin bulunduğu bilinmektedir. Kasrın solunda büyük bir oda (Hırka-i Saadet) yer almakta olup, Has Oda'dan başka Sancağ-ı Şerif şeyhi odası, Sancağ-ı Şerif odası, abdest odası, yediler odası, mescit, kütüphane, ağalar odası, bevvâbân-ı hassa ocağı gibi daire ve odalar yer almaktaydı. Yüksekliği 30 metreyi bulan ortadaki kuleye 142 basamaklı merdivenle çıkılmaktaydı. Kasrın oda ve divanhanelerinin zemini mermer döşeli olup, duvarları çiniler ve kalem işleriyle süslü idi.

Kum Kasrı: Cihannüma Kasrı'nın (Kasr-ı Padişahî) 20 m. doğusunda yer alan ve Fatih zamanında yaptırılan bu yapı, "Hamamlı Köşk" adıyla da anılmakta, şehzadelerin terbiye edilmesi için tahsis edildiğinden, bir tür şehzadeler mektebi vazifesi görmekte idi. Ayrıca devlet ve ordu erkânının padişahın başkanlığındaki toplantıları da bazen bu kasırda yapılmaktaydı. Kumlu Meydan'da bulunmasından dolayı bu kasra Kum Kasrı denilmiştir. Kasrın plânından anlaşıldığına göre, ön cephesinde Cem Şah Odası (Cem Cumbası) denilen ileriye doğru çıkıntılı kısım ile arkasında bir sofa, bir merdiven, yan ve arka tarafında ise odalar bulunmaktaydı. Alt katta bir divanhane ile ortasında bir havuz vardı. Fatih'in küçük şehzadesi Cem Sultan 8-10 yaşına kadar bu kasırdaki cumba odasında yaşadığından, bu oda Cem Şah Odası veya Cem Cumbası olarak adlandırılmıştır. Kum Kasrı'nın müştemilâtından biri de üç kurnalı bir hamam idi.



Melling'in gravürüyle "Çinili Köşk".

3. Divan Meydanı: Alay Meydanı'nın kuzeyinde yer alan bu meydanda, Kubbealtı, İç Hazine, Darüssaâde Ağası dairesi, Harem Ağaları koğuşları, Baş Kapı Gulamı dairesi, Camlı Oda, Çadırlı Kapı, Baltacılar dairesi ve Alay Köşkü yer almaktaydı.

4. Enderun Meydanı: Dördüncü Meydan veya Çeşme Meydanı da denilen bu meydanda Kuşhane Matbahı ile Hünkâr Camii bulunmaktaydı.

5. Valide Sultan Taşlığı veya Beşinci Meydan: Bu meydanı çevreleyen binalar bir veya iki katlı olup, Topkapı Sarayı dairelerinde olduğu gibi bir diğerine merdivenli dehlizler, dar yollar, pencereye benzer kapılardan geçilmeyip, her biri müstakil bir hâlde idi. Valide Taşlığı'na Şehzadeler Mektebi denilen dairenin zemin katına rastlayan kapı aralığından geçilerek çıkılmaktaydı. Bu meydanda Kadın Efendiler dairesi, Şehzadeler Mektebi, IV. Mehmed dairesi, Şehvar denilen büyük havuz, II. Ahmed dairesi, Hasekiler daireleri, Valide Sultan dairesi, Sultan Süleyman Sofası, Kalfalar Dairesi, Yatak Hamamı, Hastalar Sofası adını taşıyan daireler bulunmaktaydı. Ayrıca Dolmabahçe ve Gülhane Bahçeleri ile Hazine-i Hümayun yine bu meydanda yer almaktaydı.

Edirne Sarayı en parlak dönemini Avcı (IV.) Mehmed zamanında yaşamıştır. Hemen hemen saltanatının otuz yılını burada geçiren IV. Mehmed, bu zaman süresince saraya bir çok ilâveler yaptırarak, içinde ve bahçelerde çok sayıda havuzlar açtırmıştır.

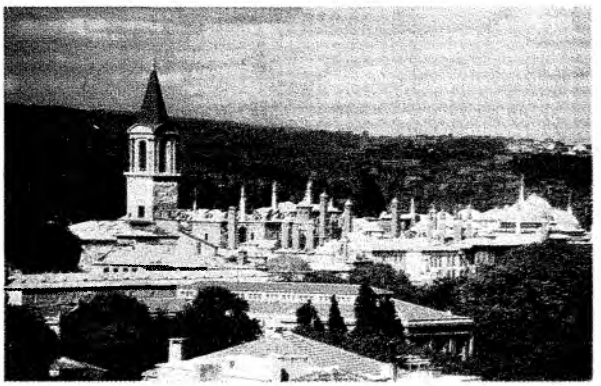
Edirne Sarayı'nın 119 oda, 21 divanhane, 22 hamam, 13 cami, 16 büyük kapı, 13 koğuş, 4 kiler, 5 mutfak ve 15 kasırdan meydana geldiği bilinmektedir. Bu kasırlardan bir kısmı hadâik-i hassa dahilinde yer almakta, bir kısmı ise şehrin çevresinde bulunmakta idi. Bunlar Şikar Kasrı, Aynalı Köşk, Bostancıbaşı Kasrı, Terazu Kasrı, Adalet Kasrı, İftar Köşkü, Bülbül Kasrı, Değirmen Kasrı, Bayırbahçe Kasrı, Mumuk Sarayı, Köşkkapı Kasrı, İydiye Kasrı, Çadır Köşk, Hıdırlık Kasrı, Buçuk Tepe Kasrı, Yıldız Kasrı, Demirtaş Kasrı, Saray-ı Akpınar Kasrı, Üsküdar Kasrı ve Mehterhane-i Amire'dir.

Kanunî'nin Edirne'ye getirttiği suyun, Edirne Sarayı'nın en yüksek katlarına ve uzaktaki kasırlara ulaşması

için su terazilerine ihtiyaç duyulmuştur. Böylece inşa olunan iki büyük kuleden biri Sultan Süleyman Köprüsü'nün Sarayiçi girişi karşısına yapılmış, adına da Terazu Kasrı denilmiştir. Diğeri ise Fatih Köprüsü'nün Sarayiçi girişi karşısına yapılmıştır ki buna da Adalet Kasrı adı verilmiştir.[18]

Çeşitli devirlerde sultanlar tarafından genişletilen Edirne Sarayı'nın en parlak dönemi, 1703 ayaklanmasına kadar sürmüş, III. Ahmed'in Edirne'den ayrılmasıyla da saray terkedilmiştir.

Son olarak II. Mahmud zamanında 1828 yılında tamir gören Edirne Sarayı, aynı yıl Rusların Edirne'ye girmesiyle yağmalanmıştır. Vali Hurşit Paşa tarafından Sultan Abdülaziz'in Avrupa'dan dönüşünde uğraması ihtimali düşünülerek başlatılan Edirne Sarayı'nın tamir çalışmaları, Sultanın Edirne'ye uğramayacağının anlaşılması üzerine Vali İzzet Paşa tarafından yavaşlatılmış ve 1873 yılına kadar sürmüştür. Sarayın asıl mahvına sebep, daha sonra 1878 yılındaki Rus işgali olmuştur. Osmanlı-Rus Savaşı sırasında sarayın zemin katı İstanbul'dan Edirne'ye gönderilen cephane, top ve silahlar için depo olarak kullanılmıştır. Ancak Rus orduları Edirne'ye yaklaştığında Vali Namık Paşazâde Cemil Paşa ile kumandan Müşir Ahmed Eyüp Paşa'nın aralarındaki geçimsizlik sonucunda ikisinden birinin verdiği emirle cephane havaya uçurulmuş ve saray daireleri de günlerce yanmıştır. Rus işgalinden sonra sarayın yanmamış bazı bölümlerindeki çiniler Vali Rauf Paşa tarafından yabancılara bağışlanmıştır. Böylece yağma edilerek götürülen yirmi yedi sandık dolusu parça olduğundan bahsedilmektedir. 1884 yılında Vali Hacı İzzet Paşa tarafından sarayın tekrar ihya edilmesi istendiyse de bu mümkün olmamış, ondan sonra gelen valiler zamanında ise saraydan geriye kalan malzemelerin sökülerek Edirne'de kışlalar ve bazı kamu binalarının inşasında kullanılmasına izin verilmiştir. Fatih'in İstanbul'daki Topkapı Sarayı'na örnek teşkil eden Edirne Sarayı'ndan bu sebeple bugün hemen hemen hiçbir şey kalmamış gibidir. Ancak Adalet Kulesi tamir edilmiş, Cihannüma Kasrı'nın temel izleriyle, Matbah-ı Amire'nin harabesi günümüze gelebilmiştir.[19]



Topkapı Sarayı.

Eski Saray (Saray-ı Atik)

Fatih Sultan Mehmed İstanbul'u fethettikten sonra bugünkü Beyazıt Meydanı'nda, İstanbul Üniversitesi merkez binasının bulunduğu yerde kendisine bir saray yapılmasını emretmiş, ahşaptan yapılan bu saraya Edirne'den gelen harem halkı yerleşmiştir. İstanbul'da bir manastır harabesi ya da Bizans Devleti senatosunun harabeleri üzerine yapılan bu ilk Osmanlı sarayının Fatih döneminde çok geniş bir alana yayıldığı bilinmektedir. Günümüze gelemeyen bu saray hakkında mevcut minyatürlerden ve özellikle *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nden bilgi edinebilmekteyiz.

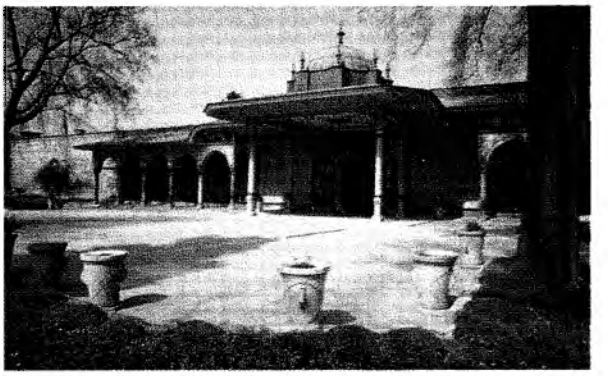
Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre burçsuz, kulesiz ve hendeksiz, ancak gayet sağlam olan yapının çevresinin uzunluğu 12.000 arşın idi. Taştan yapılan bu dört köşe binanın bir tarafı Sultan Bayezid kazancıları köşesinden Misk-i Sabunî kapısına, diğer köşesi ise Tellak Mustafa Paşa Sarayı'na kadar uzanmakta idi. Buradan bir tarafı Küçük Pazar seddi ve sarnıcına, diğer tarafı ise Tahtakale üzerindeki sedden geçip yine Kazancı tüccarları köşesine kadar uzanırdı. Çeşitli avlular, meydanlar, köşkler, harem odaları, havuz ve şadırvanları bulunan sarayda ayrıca büyük mutfaklar, kilerler ile 3.000 baltacı ve kâkülsüz uşakların evleri de mevcuttu.

Evliya Çelebi, Eski Saray'ın daha sonra Sultan Süleyman tarafından üç mil çevresi olan bir saray hâline getirildiğinden, doğusuna Divan Kapısı, batısına Süleymaniye Kapısı ve güneyine Beyazıt Kapısı olmak üzere üç kapı koydurulduğundan söz etmektedir.[20] Uzun yıllar kullanılan, yangın geçirip onarılan, kasır ve köşkler de ilâve edilen bu saraydan sonra Topkapı Sarayı'na taşınılınca Eski Saray'ın binaları bir süre Serasker Dairesi olarak

kullanılmıştır. Sultan Abdülaziz zamanında sarayın bulunduğu yere Harbiye Nezareti inşa edilmiş ve bu bina, Cumhuriyet döneminde İstanbul Üniversitesi'ne tahsis olunmuştur.[21]

Topkapı Sarayı

Fatih Sultan Mehmet tarafından Zeytinlik denilen tepede, (bugünkü Sarayburnu'nda) birkaç köşk yaptırılmasıyla Yeni Saray'ın ilk binaları oluşmuştur. Edirne Sarayı örnek alınarak zamanla mimarî bir kompozisyon içinde toplanan bu ve diğer yapılarla 1474-79 yılları arasında yaklaşık 700.000 m²'lik bir alanda Topkapı Sarayı ilk şeklini almıştır.[22] Böylece harem halkı Eski Saray (Saray-ı Atik-i Amire)'dan Yeni Saray'a, yani Topkapı Sarayı'na nakledilmiş, Eski Saray ise sadece ölen hükümdarların hanımları ve cariyelere ayrılmıştır.[23] O zamanlar Saray-ı Cedid (Yeni Saray) denilen bu saraya Topkapı adının verilmesi, Sarayburnu sahilinde toplarla donanmış, bu sebeple *"Topkapı"* adını almış olan sur kapısının yanında, ahşaptan yapılan Sahilsarayı'nın da bu isimle adlandırılmasıyla ilişkilidir. Topkapı Sahilsarayı'nın adı daha sonra yapılan Yeni Saray'a verilmiş ve bu saray Topkapı Sarayı olarak anılmaya başlanmıştır.[24]



Marmara ve Haliç kıyılarındaki Bizans sahil surları ile birleşen sahil bölgesi, 1400 m. uzunluğunda *"Sûr-ı Sultânî"* denilen 28 adet kule ile takviye edilerek bir kuşatma duvarı ile çevrilmiş, böylece Topkapı Sarayı'nın kara tarafından korunması sağlanmıştır. Saray, mevcut dört avlusuna çeşitli devirlerde yapılan köşkler, kasırlar, divanlar, camiler, devlet daireleri, koğuşlar, kütüphaneler, mutfaklar, harem dairesi, çeşmeler ve çeşitli yapılarla bugünkü durumunu almıştır.

Topkapı Sarayı'nın en eski ve en önemli mimarî anıtları, *Fatih Köşkü* (bugünkü hazine dairesinin olduğu bina) ile *Çinili Köşk*'tür. Eğimli bir arazide inşa edildiğinden giriş cephesi tek, güney tarafı ise çift katlı olan Çinili Köşk'ün kapısı üzerindeki kitabede inşa tarihi olarak H 877/M. 1472 verilmektedir. Cephesinde, ince sütunlar üzerinde yüksek sivri kemerlerle boydan boya uzanan bir revak yer almaktadır. Sırça Saray ya da Kasr-ı Kâşi de denilen bu yapının içini kaplayan sıraltı tekniğindeki geometrik dekorlu çiniler, ilk Osmanlı çinilerinden çok Selçuklu karakteri taşımaktadır.[25] Selçuklu ve eski Türk mimarî geleneğini yansıtan Çinili Köşk, daha sonra Osmanlı mimarisinde benzeri yapılmamış olduğundan tek örnektir. Fatih veya Hazine Köşkü ise bir ocaklı salon ve yanyana iki kubbeli kısımla, bunların önünde uzanan 41 m. x 9 m. boyutlu, sütunlar üzerine yuvarlak dokuz kemerli revaklı, solda bir *"hayat"* ve önünde yer alan salonla uzunlamasına bir plâna sahiptir.[26]

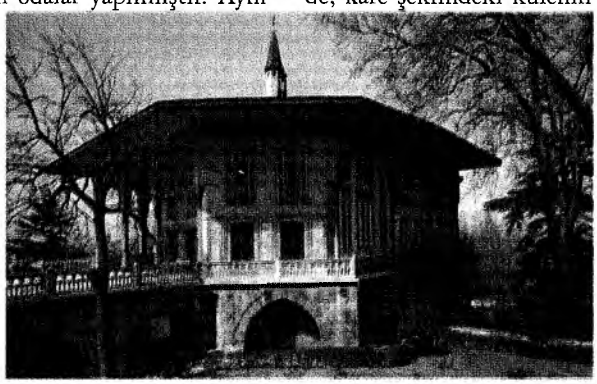
BİRİNCİ AVLU

Bâb-ı Hümayun: Topkapı Sarayı'nın dışarısı ile bağlantısını sağlayan kapılarının en önemlisi, sarayın ve birinci avlunun tak kapısı olan Bab-ı Hümayun'dur. Ayasofya'nın yanında yer alan ve sarayın dışa açılan en büyük kapısı olan Bâb-ı Hümayun'un kapı kemeri üzerindeki Arapça kitabede, surun ve kapının Fatih tarafından Ramazan 883'te (Aralık 1478), yaptırıldığı belirtilmektedir. Bâb-ı Hümayun'un üzerinde önceleri bir köşk bulunmakta ve bu köşke Fatih Köşkü denilmekte idi. Yavuz Sultan Selim döneminde bu köşke Mısır'dan getirilen sanatkârlar yerleştirilmiş, ancak daha sonra bunların, saray kapısından geçmeleri uygun görülmediğinden, kendilerine başka yer bulunarak burası değişik maksatlarla kullanılmıştı. Alt kattaki odalar ise Saray'ın kapılarını bekleyen kapıcılara ayrılmıştı. Sultan II. Mahmud döneminde bazı değişiklikler geçiren Bâb-ı Hümayun'un, Abdülaziz döneminde üzerindeki köşkün yanması üzerine bu bölümü kaldırılmış ve düz bir teras hâline getirilmiştir.[27]

Sarayın resmî kapısı olan Bâb-ı Hümayun'dan birinci avluya geçilmekte, bu avluya Alay Meydanı da denilmektedir. Bab-ı Hümayun'dan girildiğinde solda bir Bizans kilisesi olan Aya Eirene (Aya İrini) bulunmakta-

dır. Sağda ise bugün mevcut olmayan, Defterdar Kapısı denilen maliye binasının olduğunu, bu binanın 1866'da yandığını ve buradan aşağıya ve sahile doğru çeşitli köşklerin yer aldığını kaynaklardan öğrenmekteyiz.

Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusuna geçişi sağlayan en büyük kapısı, birinci meydanın sonundaki *Bâbüsselâm* denilen orta kapıdır. Evvelce Topkapı Sarayı'nın esas girişi olan bu kapı, iki tarafında yer alan kuleleriyle ihtişamlı bir görünüşe sahiptir. Sadrazam da olsa gelen kişinin atından inip saltanat kapısı olan bu kapıdan içeri merasimle veya yaya olarak girdiği, padişahlardan başka hiç kimsenin at üstünde veya araba ile bu kapıdan geçemediği bilinmektedir. Bu kapının, sağında ve solunda üstte yer alan kulelerinin içinde, nöbet tutan bir kapıcıbaşı ve maiyetinin barınabilmeleri için odalar yapılmıştır. Aynı zamanda tevkif edilenlerin de hapsedildiği bu odalara *"Kapı Arası"* denilmekteydi. Kapının dışında yer alan ve seng-i ibret denilen taşa idam edilenlerin başı konularak teşhir edilir, bu taşın yakınındaki çeşmeye ise Cellat Çeşmesi denirdi. Sultan Abdülhamid zamanında bu çeşme Bâb-ı Hümayun'un içine alınmıştır.


Topkapı Sarayı'nda Revan Köşkü.

İKİNCİ AVLU

Babüsselâm: Babüsselâm'dan girildiğinde Divan Meydanı veya İkinci Avlu denilen meydana geçilmektedir. Babüsselâm'ın avluya bakan tarafında geniş bir sayvan ile bu sayvanın iki tarafında sarayın diğer dairelerine giden yollar bulunmaktadır. Sayvanın altında Bâbüssaâdeye giden yolun sağından mutfaklara, solundan haremin araba kapısına, ortadan ise Divanyolu denilen vezirlerin toplandığı Kubbealtı'na gidilmektedir. Harem kapısının yanında ve civarında Harem Ağaları Dairesi yer almaktadır. İkinci meydanın sağındaki saray mutfaklarının 1574'te bir yangın geçirdiği, ancak sonradan Mimar Sinan tarafından yapıldığı bilinmektedir. Yiyecek malzemelerinin saklanmasına, yemek, tatlı ve helvaların yapılmasına mahsus bütün tesislerle aşçıların koğuşları burada toplanmıştır. 20 kubbeli olarak yapılan mutfakların her biri bir çeşit yemek yapılmak üzere düzenlenmiş olup, reçelhane, helvahane, börekhane gibi kısımlara ayrılmıştır. Ayrıca kalayhane, kütüphane, iki mescit, aşçılara mahsus odalar ile bir hamamı da ihtiva etmektedir.

Bu avluda bulunan Kubbealtı, hükûmet işleri ile önemli davaları gören Divan-ı Hümayun'un toplandığı bir dairedir. Fatih zamanında yapılmış olup, daha sonraki dönemlerde tamir gördüğü tezyinatından da anlaşılmaktadır. Kubbealtı'nın en önemli salonu, Divan'ın kurulduğu yerdir. Kubbe vezirleri ve divan erkânının oturduğu bu yerde açılan görüşmeleri, padişah, 3 m. kadar yüksekteki haremle irtibatı olan kafesli bir pencereden dinlemekteydi. Kubbealtı'na bitişik olan 31,5 m. yüksekliğinde, kare şeklindeki kulenin alt kısmı daha önceden, üst kısmı ise Sultan II. Mahmud tarafından H. 1235/M. 1819'da yapılmıştır. Kubbealtı'nın yanında ise İç Hazine Dairesi yer almaktadır.[28]

Bâbüsselâm'dan girildiğinde tam karşı yönde Topkapı Sarayı'nın üçüncü büyük kapısı olan *Bâbüssaâde* (Akağalar Kapısı) bulunmaktadır. İnce mermer sütunlu, kubbeli bir sayvanı olan bu kapının duvarlarında da tezyinat mevcuttur. Yüzyıllar boyu Osmanlı padişahlarının cülus merasimleri bu kapı önünde yapılmış, veliahd ve şehzadeler bu kapıdan dışarıya çıkarak tahta oturmuş ve resmen padişah ilân edilmiş, sancağ-ı şerif buraya dikilmiş, padişahlar bu kapının önünde kurdukları bayram tahtına oturarak tebrikleri kabul etmişlerdir. Sultan Abdülaziz zamanına kadar burada yapılan bayram törenleri, daha sonra Dolmabahçe Sarayı'nda yapılmaya devam edilmiştir. Burada cülus töreni yapılan son padişah ise Vahdeddin olmuştur.

ÜÇÜNCÜ AVLU

Bâbüssaâde: Bâbüssaâde'nin muhafızları Akağalar olduğundan bu kapıya Akağalar Kapısı da denilmektedir. Arz Kapısı da denilen bu kapı, Saray kompleksi içinde padişahın özel ikamet yeri olan Enderun-ı Hümayun'un

girişi olup ikinci avludan üçüncü avluya geçişi sağlamaktadır. Padişahın evi sayılan Enderun, Bâbüssaâde'den başladığından buradan öteye hiç kimse geçemezdi. Ancak Osmanlı tarihi boyunca bu kapı iki kere aşılmıştır. Bunlardan ilki, 1622'de Sultan II. Osman aleyhindeki ayaklanmada olmuştur. İkincisi ise 1807'de Rusçuk Âyanı Alemdar Mustafa Paşa'nın tahtından indirilen Sultan III. Selim'i kurtarma teşebbüsü sırasındadır.[29]

Bâbüssaâde'den sarayın Üçüncü Meydanı'na geçilmekte, buraya Enderun Avlusu veya Üçüncü Yer de denilmektedir. Bu kapının tam karşısında *Arz Odası* bulunmaktadır. Fatih tarafından yaptırılan Arz Odası, padişahların elçileri, yabancı prensleri, divan erkânını ve sadrazamları kabul ettiği yerdir. Arz odası dört tarafında mermer parmaklıklı ve mermer sütunlar üzerinde saçaklı çatılı bir yer olup, içerisinde padişahın oturmasına mahsus bir yer ile bir ocak ve bir çeşme bulunmaktadır.[30]

Üçüncü Avlunun sağ tarafında Akağalar dairesi, Enderun Mektebi, Seferli koğuşu, Hazine koğuşu, Hazine dairesi, Kiler koğuşu, Has Oda koğuşu, Ağalar Camii, Akağalar koğuşu bulunmaktadır. Avlunun ortasında III. Ahmed Kütüphanesi, (Enderun Kütüphanesi) yer almaktadır. Bu kütüphane tamamen beyaz mermerden, III. Ahmed tarafından 1719'da yaptırılmıştır. Önceleri bu kütüphanenin yerinde *"Havuz Köşkü"* denilen bir köşk bulunmaktaydı.[31]

Topkapı Sarayı Hünkâr sofası.

Bu avluda bulunan bir başka yapı da, *Hırka-i Saadet Dairesi*'dir. Fatih devri yapılarından olup çeşitli ilâve ve değişikliklerle bugünkü görünümünü alan bu daire (Has Oda)'nin etrafı revaklı ve üstü kubbelidir. Yavuz Sultan Selim tarafından Mukaddes Emanetlere tahsis edilmiştir. 1517 yılında Yavuz Sultan Selim'in İstanbul'a saraya getirdiği başta Peygamberimizin hırkası olmak üzere *"Mukaddes Emanetler"* denilen eşyalar, yüzyıllar boyu burada muhafaza edilmiştir. Yılda bir kere Ramazan'ın 15. günü padişah ile saray ve devlet erkânı kendine mahsus bir merasimle bu daire ve mukaddes emanetleri ziyaret ederdi. Bu ziyaret sarayın geleneği hâline gelmiştir. Odaya adını veren Hırka-i Saadet, Sultan Abdülaziz tarafından yaptırılan altın yaldızlı gümüş bir kaide üzerine konmuş altın bir sandık içinde bulunmaktadır. Anahtarını gelenek gereğince Hırka-i Saadet'in kırk muhafızından ilki olan hükümdarın sakladığı bu sandığın içinde kıymetli kumaşlardan yapılmış bohçalara sarılmış altın bir çekmece ile bunun da içinde bohçalara sarılı olarak Peygamberimizin hırkası bulunmaktadır.[32] Hırka-i Saadet Dairesi'nin solunda Ağalar Camii bulunmaktadır. Fatih döneminden kalan bu yapı, sarayın en büyük camiidir. Saray sonraları müze hâline getirildiğinde bu cami de kütüphane olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu caminin hemen arkasında Akağalar Koğuşu'na bitişik olan yapı ise padişahın yemeklerinin özel olarak hazırlandığı Kuşhane'dir.[33]

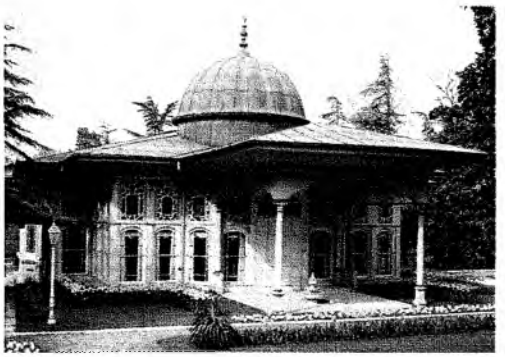
Caminin arka tarafına rastlayan ve sarayın kuzeybatı kısmında yer alan binalar, Harem daireleridir. Avlunun etrafında yaklaşık 250 odası, salonları ve hamamları olan *Harem Dairesi*, sarayın ayrı bir bölümü hâlinde idi.[34] Padişahın aile efradı ve onlara hizmet eden kadınlara ayrılan Harem'in efendisi padişahtı. Harem halkı ayrıca valide sultan, padişah hanımları, şehzadeler, sultanlar ile onlara hizmet eden, kalfalar, ustalar ve cariyelerden oluşmakta idi.[35] Yıllar boyu ilâve edilen çeşitli yapılarla Harem bugünkü şeklini almıştır. Üçüncü avluda yer alan bir başka önemli yapı da *Hazine Dairesi*'dir. Çinili Köşk gibi sarayın en eski yapısı olan Fatih Köşkü, Yavuz Sultan Selim tarafından hazine hâline getirilmiş, saray müze olduktan sonra burası da Hazine Dairesi olarak kullanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ AVLU

Üçüncü avludan bir geçitle, Boğaz'a nazır güzel manzaralı bir set üzerinde bulunan Dördüncü Avlu'ya geçilmektedir. Bu avluda çeşitli köşkler ve yapılar bulunmakta olup, bunlardan Kara Mustafa Paşa Köşkü, XVIII. yüzyıla ait, Barok üslupta yapılmış bir yapıdır. *Revan Köşkü* IV. Murad tarafından Revan Kalesi'nin fethinin anısına yaptırılmıştır (1045/M. 1635). Kaynaklarda *"Sarık Odası"* olarak da anılan bu köşk vaktiyle padişahın sarık-

larının muhafaza edildiği bir yerdi. Her yıl Ramazan ayının 15. gününde *"Hırka-i Saadet Dairesi"*nde yapılan törende Sarık Odası önemli rol oynardı. Ramazan ayının 12. günü padişahın huzurunda Mukaddes Emanetler yerlerinden alınarak Revan odasına taşınırdı. Bu ziyaretin hazırlığı Has Oda'nın ileri gelenlerinden Silahtar Ağa'nın göreviydi. Yapılan hazırlıklar sırasında Revan Köşkü'nde (Sarık Odasında) devamlı Kur'an okunur, Mukaddes Emanetler bu odada iki gece bekletilir, Ramazan ayının 15. günü ziyaret bittikten sonra yine Silahtar Ağa tarafından yerlerine konulmasına nezaret edilirdi. Revan Köşkü dış cephesindeki ve içindeki çini süslemeler ile fildişi, sedef kakma kapı ve pencere kapakları muhteşem bir dekor sergilemektedir. *Bağdat Köşkü* ise yine IV. Murad tarafından Bağdat'ın fethinin anısına yaptırılmıştır (1639).

Revan Köşkü'nden daha büyük olan bu yapının etrafı, 22 sütun üzerine sivri kemerli revaklarla çevrilmiştir. Köşkün içindeki çiniler, fildişi ve sedef kakma kapı ve pencere kanatları ile tavan süslemelerinin güzelliği dikkati çekmektedir. Buradaki terasın kenarında bulunan ve 1640'ta Sultan İbrahim zamanında yaptırılan *İftariye Kameriyesi*, 4 ince madenî sütun üzerine yerleştirilen küçük bir kubbe ve saçaktan meydana gelmektedir. Bu kameriye bayramlarda kıymetli kumaşlarla süslenir, bayram namazından sonra saray erkânının bayramlaşması için hazırlanırdı. Diğer zamanlarda padişahın dinlenmek için de kullandığı bu yere İftariye Kameriyesi denilmesinin sebebi olarak padişahın Ramazanda iftar vaktini burada beklemesi ve orucunu burada bozması ile ilgili olabileceği belirtilmektedir. Ancak Sultan İbrahim döneminde yapıldığı kabul edilen diğer önemli yapı da, 1641 tarihli *Sünnet Odası* denilen küçük dairedir. Sünnet Odası olarak anılması hakkındaki yorumlardan biri de padişahın namazlarının sünnetini bu köşkte kıldığı şeklindedir. Ancak köşkün asıl sünnet düğünleri için kullanıldığı, diğer zamanlarda ise başka işlerin görüldüğü bir yer olduğu sanılmaktadır. 18. yüzyıla ait olan *Surname-i Vehbi*'deki iki minyatür bu yapının sünnet düğünü için kullanıldığını göstermesi ve binanın o dönemdeki mimarisi hakkında bize fikir vermesi açısından önem taşımaktadır.[36]


Aynalıkavak Kasrı, Divanhane girişi, sütunlu ve fıskıyeli sundurma

Dördüncü avluda bulunan ve Topkapı Sarayı'nın en son yapısı olan *Mecidiye Köşkü*, Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır. Yakınında Esvab Odası ve Sofa Camii bulunmaktadır. Kirli beyaz küfeki taşından yapılmış olan Mecidiye Kasrı'nın kitabesi yoktur. Esvab Odası ile birlikte yapılmış olup, XIX. yüzyıl Avrupa Sanatının izlerini taşımaktadır. Sarayda yapılan son kasır olması sebebiyle Yeni Köşk de denilen bu yapının inşa tarihi ile ilgili tek ipucu, Sultan Abdülmecid'in bu kasrı yaptırırken yanında inşa ettirdiği Sofa Camii'nin kitabesidir. 1859 tarihli bu kitabe, Mecidiye Kasrı'nın da aşağı yukarı bu tarihlerde yapıldığını göstermektedir. Esvab Odası ise kasrın küçük bir modeli olarak, padişahla görüşmeye gelenlerin kendisine çeki düzen vermesi, belki de kıyafet değiştirmesi için yapılmıştır.[37]

Topkapı Sarayı'nı dördüncü avlusundan sonra gelen sahil kısmında Sepetçiler Köşkü, Yalı Köşkü, İncili Köşk (Sinan Paşa Köşkü), İshakiye (Sultan Bayezıd) Köşkü gibi yapılar bulunmakta idi.

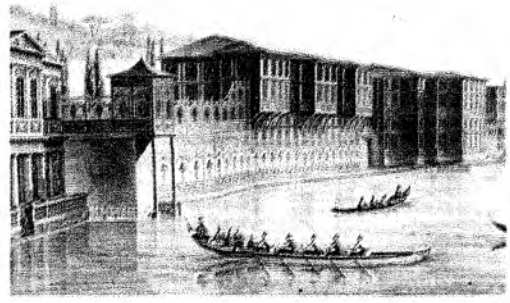
Yukarıda sözü edilen yapılardan başka çeşitli amaçlarla kullanılan bazı yapıları da ihtiva eden Topkapı Sarayı, XIX. yüzyıl ilk yarısında Osmanlı hükümdarlarınca terk edilmiş, bundan sonra artık Dolmabahçe Sarayı daimi oturulan bir saray olmuştur. Topkapı Sarayı ise sadece tahttan indirilen padişahların valide sultanlarının ikametine ayrılmıştır.[38] Ancak İslâm dünyasının mukaddes emanetlerinin burada bulunması sebebiyle her yıl Ramazanın 15. günü gelenek hâline gelen Hırka-i Saadet ziyaretleri yine yapılmaya devam edilerek saray, Cumhuriyet'in ilânına kadar kullanılagelmiştir. 3 Nisan 1924'te ise bakanlar kurulu kararı ile müze hâline getirilmiştir.[39]

Aynalı Kavak Sarayı

Topkapı Sarayı'nın inşasından sonra 16. yüzyıldan başlayarak Osmanlı saray yapılarının İstanbul'da Boğaziçi'nde özellikle kıyılarda inşasına girişildiğini görmekte-

yiz. Av köşkleri dışında sarayların kıyılarda yapılması uygulaması Topkapı Sarayı ile başlamış, ancak bir ara bu uygulama Haliç'e yönelmiştir. Boğazın bir uzantısı olan bu deniz girintisinin henüz tabiî güzelliklerini koruduğu dönemde, padişahlar tarafından burada yaptırılan sahilsarayların son örneği olup günümüze kadar gelebilen tek yapı, Aynalıkavak Kasrı'dır. Sultan I. Ahmed tarafından yaptırılan ve I. İbrahim'in çeşitli eklerle genişlettiği Aynalıkavak Sarayı, *Tersane Sarayı* adıyla da tanınmaktadır. XIX. yüzyıl başlarında yıkılan bu sarayın bahçesinde III. Selim daha sonra küçük bir kasır yaptırmıştır. Aynalıkavak Kasrı denilen bu bölüm saraydan günümüze ulaşabilen tek yapıdır.[40] Tersane Sarayı *"Aynalıkavak"* adını Sultan III. Ahmed zamanında Venedik'ten padişaha gönderilen büyük ve kıymetli boy aynalarının bu sarayın çeşitli dairelerine konulmasından sonra almıştır. Reşat Ekrem Koçu'ya göre bu isim *"Aynaları kavak gibi"* deyiminin kısaltılmışı olmalıdır.[41]

Bahçe içinde yer alan Aynalıkavak Kasrı'nın en önemli bölümleri, Arz Odası ve Divanhanedir. Yapıya girildiğinde ilk karşılaşılan bölüm Arz Odası'dır. Padişahın konuklarını kabul ettiği bir yer olan bu odanın üzeri kubbe ile örtülüdür. Bu odadan Divanhane'ye geçilmektedir. Arz Odası'nın arkasında ise büyük salona açılan Sedefli Oda, içinde bulunan sedef kakmalı mobilyalar sebebiyle bu ismi almıştır. Bütün bu mekanların duvarlarını dolaşan kitabeleri, alçı şebekeli pencereleri, III. Selim tuğralı ve batı tesirli iç süslemeleriyle Aynalıkavak Sarayı,[42] Osmanlı kasır ve köşk mimarisinin henüz eski geleneklerinin yaşatıldığı son ve çok başarılı örneklerinden biri olması açısından sanat tarihinde özel bir yere sahiptir. Uzun süre Deniz Kuvvetlerinin denetimi altında olan Aynalıkavak Kasrı, daha sonra Millî Saraylar idaresine verilerek ziyarete açılmıştır.[43]



Melling'in Hatice Sultan için Defterdarburnu'nda inşa ettiği Köşk, (Melling)

Boğaziçi Sarayları (Kasır ve Köşkler)

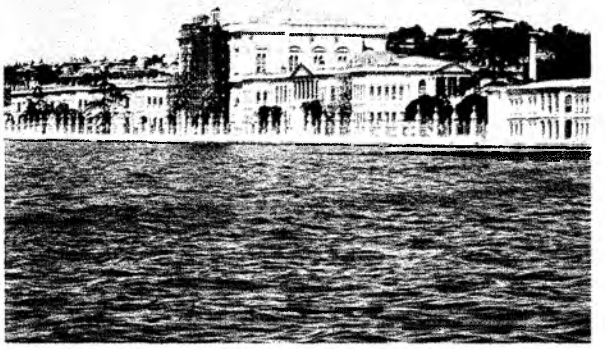
Haliç'ten sonra artık Osmanlı sultanları devamlı oturmak üzere değil, kısa süre kalmak ve yerin güzelliğinden faydalanmak amacıyla yaptıracakları yazlık kasır ve saraylar için Boğaziçi'nin her iki yakasını tercih etmeye başlamışlardır. Sultanların bu kıyılar boyunca çeşitli yerlerde bulunan hasbahçelerinden biri Kadıköy ile Moda Koyu arasındaki Fener Bahçesi, diğeri ise üzerine Kavak Sarayı (Üsküdar Sarayı)'nın yapıldığı Üsküdar Bahçesi'dir. Boğaziçi'nin Anadolu kıyıları Fener Bahçesi ve Fener Köşkü ile başlamakta, Üsküdar Bahçesi'ndeki Kavak Sarayı ile sürmektedir. Üsküdar kıyılarına yayılan *Kavak Sarayı*, geniş bir bahçe içinde ve dağınık olarak inşa edilen yapılardan oluşmakta idi. Günümüze ulaşamayan bu saray 1555 tarihinde Kanunî Sultan Süleyman döneminde kârgir olarak yaptırılmıştı. III. Murad ve IV. Murad'ın ilgisini çeken, çeşitli onarım ve eklerle genişletilen yapının 1794 yılında yandığı bilinmektedir. Bazı kaynaklarda "Bağdat Sarayı" olarak da anıldığı belirtilen bu sarayın arsası üzerinde III. Selim döneminde bir kışla yapılmış, sarayın ise yerinde bulunan Harem İskelesi adından başka hiçbir hatırası kalmamıştır.

Üsküdar'dan başka XVI. yüzyılda İstanbul'da Boğaziçi'nin Çengelköy, Yeniköy ve Kanlıca semtleri de kasır ve köşklerle donatılmış, ancak bu yapılar ahşap malzemeyle yapıldıklarından günümüze kadar gelememişlerdir. XVII. yüzyılın ilk çeyreği sonunda Beşiktaş ve Üsküdar'ın imar açısından rekabet hâlinde olduğu ve bu semtlerde yapılaşmanın devam ettiği bilinmektedir. Kandilli ve Emirgân, IV. Murat tarafından ele alınmış ve bu dönemde imar faaliyetleri Çamlıca'ya kadar uzanmıştır. Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre burada o zaman bağlık ve bahçelik olan ve *"Bağ-ı Cihan"* denilen büyük bir bahçe ve saray yaptırılmıştır. Sultan IV. Mehmed ise hayat tarzı ve av merakı sebebiyle Üsküdar ve çevresindeki bahçe ve koruluklarda çok sayıda köşk yaptırmıştır.

Lâle Devrinde XVIII. yüzyıl başlarında Boğaziçi'nde özellikle sahilsaraylarının yapımına hız verildiği görülmektedir. Bu dönemde mimarimize yansıyan Avrupa etkisi, yapılan saray, köşk ve kasırlardaki süslemelerde kendisini hissettirmiştir. Mimarimize batı etkisinin yayılma-

ya başladığı bu dönemde Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris'te bulunduğu sırada tuttuğu raporların, padişah III. Ahmed'in dikkatinin Paris'te yapılan köşk, saray ve benzeri yapılar ile bahçelere çekilmesinde rolü büyük olmuştur. Bunlardan ilham alınarak Kâğıthane'nin imarına başlanmış, burada 170 kadar kasır yapılmış, hepsine ayrı isimler verilerek bu geniş alanın tümüne *"Sadabad"* denilmiştir. III. Ahmed döneminde ayrıca Boğaziçi'nde Fındıklı'da Emnâbâd, Defterdarburnu'nda Neşâtâbâd, Beşiktaş ile Ortaköy arasında Gülşenâbâd, Bebek'te Hümayûnâbâd, Anadolu yakasında Çubuklu'da Feyzâbad, Kanlıca'da Mihrâbâd, Çengelköy ile Beylerbeyi arasında Ferahâbâd, İstavroz'da Şevkâbâd ile Üsküdar burnunda Şerefâbâd kasırları yapılmıştır.

Ortaköy Defterdarburnu'nda bulunan *Neşâtâbâd Sarayı* (Hatice Sultan Sarayı), 1725-1727'de III. Ahmed tarafından inşa ettirilmiş, daha sonra III. Selim bu sahilsarayını kız kardeşi Hatice Sultan'a hediye etmiştir. Hatice Sultan'ın mimar Melling'e elden geçirttiği bu yapı, Ağalar dairesi, Hatice Sultan'a ait olan saray bölümü, Selâmlık Köşkü ve Hatice Sultan'ın kâhyasının köşkünden oluşmakta idi. 19. yüzyıl sonlarında yıkılıncaya kadar padişahların kızları tarafından kullanılan bu sarayın yerine daha sonra Sultan II. Abdülhamid'in kızları Zekiye ve Naime sultanlar tarafından iki yalı inşa ettirilmiştir.



Dolmabahçe Sarayı.

Boğaziçi'nin en güzel yapılarından biri olan *Şerefâbâd Kasrı*, Nevşehirli Damad İbrahim Paşa tarafından Üsküdar'da Şemsi Paşa Camii ile bugün mevcut olmayan Adliye Karakol binası arasındaki yerde sahilde bulunmaktaydı. 16. yüzyılda III. Murad'a Şemsi Paşa'nın yaptırıp hediye ettiği Şemsi Paşa Kasrı'nın yerinde inşa edilmişti. Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın bu kasrı yıktırarak yerine yaptırdığı Şerefâbâd Kasrı ise 1709-1710'da inşa edilmiştir. Kasır 1816 yılında III. Ahmed dönemi mimarisine uygun şekilde yenilenmiştir. Bazı kaynaklarda adı, *"Acem Köşkü"*, *"Padişahlık Sarayı*, *"Padişahlık Köşkü"* olarak da geçen bu yapı, II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid tarafından da kullanılmış, 1880'lerde terk edilerek daha sonra ortadan kalkmıştır.

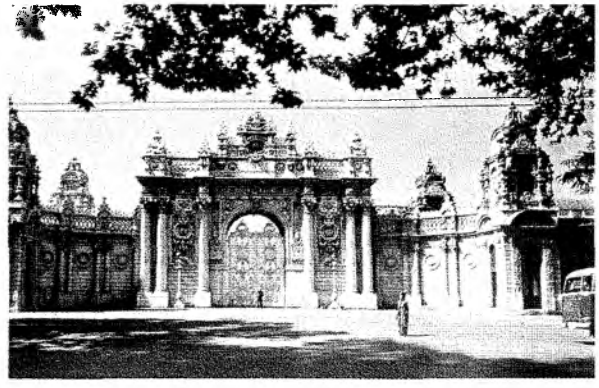
18. yüzyıldan itibaren Boğaziçi'nin en gözde semtlerinden biri olan Bebek'teki *Hümayûnâbad Kasrı* ise, 1725-26'da III. Ahmed döneminde yaptırılan önemli yapılardandır. Patrona Halil Ayaklanması sırasında yıkılmış olduğu sanılan bu kasır, III. Selim döneminde yenilenmiştir. Boğaz'ın kıyısında deniz üzerine taşar vaziyette, iki katlı olarak inşa edilen Hümayûnâbad Kasrı, batılı elçi ve konukların padişahlar tarafından kabulü için kullanıldığından, *"Konferans Köşkü"* olarak da adlandırılmıştır. II. Mahmud döneminde terkedilen, daha sonra harap olan bu yapı, 1854 yılında yıkılmıştır.

Sultan Ahmed döneminde yapılan sözünü ettiğimiz bu saray ve kasırların bazılarının yerine sonraki dönemlerde Avrupaî saraylar inşa edilmiştir.

Sultan III. Ahmed'den sonra tahta geçen I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerinde Osmanlı mimarisinde klâsik geleneğin günden güne gerilediği ve Avrupaî sanat üslûplarının şaşılacak bir hızla Türk sanatına girmeğe başladığı görülmektedir. Sultan I. Abdülhamid'den sonra tahta geçen III. Selim zamanında mimarlık alanında bir hareketlilik göze çarpmaktadır. Bu dönemde Boğaziçi kıyılarında saray ve kasırların yapımına hız verilmiş, mevcut olanlar ise devrin estetiğine uygun şekilde tamir ve tadil edilerek genişletilmiştir. Böylece Boğaziçi'nin önemi daha da artmış, bu durum 19. yüzyıl boyunca da devam etmiştir. Boğaziçi'ndeki *Beşiktaş Sarayı*, Defterdarburnu'ndaki *Hatice Sultan Sarayı*, eski *Çırağan Sarayı, Bebek Kasrı* gibi ahşap saraylar III. Selim'in onarttığı, çeşitli eklerle genişlettiği veya yeniden yaptırdığı yapılar olmuştur. Avrupa sanatının barok ve rokoko üslûpları bu yapıların özellikle dekorasyonlarında kendilerini iyice hissettirmiştir.

Selim'in ölümü üzerine yerine geçen oğlu II. Mahmud, kendisini olumsuz etkileyen siyasî olaylar ve mekânlardan kaçma arzusu ile yeni bir yönetim yeri arama-

ya başlamıştır. O dönemde Dolmabahçe olarak adlandırılan yerde zaman içinde oluşmuş yapılar, bu işe en uygun mekânlardan biri olmuştur. Değişik sultanlar tarafından çeşitli dönemlerde eklenen yapılarla büyüyen ve giderek *Beşiktaş Sahilsarayı* adıyla anılan bu yapılar kompleksi, II. Mahmud için değerlendirilmeye değer bir saray niteliği taşımaktaydı. Bu dönemde mimarlık alanında Avrupa sanatı etkilerinin hızla yayılmasında II. Mahmud'un batıyı örnek alarak yaptığı ıslahat hareketlerinin de büyük rolü olmuştur. Batılı elemanlardan faydalanılmaya başlanması, Avrupa'ya talebe gönderilmesi, Avrupaî yaşayış tarzının Osmanlı toplumunun üst kademelerine sokulmaya çalışılması ile Osmanlı zevk ve estetiği gün geçtikçe batıya biraz daha yönelmeye başlamış, bu yöneliş mimaride de hemen tesirini göstermiştir. Bu dönemde Topkapı Sarayı'nı eski ve yetersiz bulan padişahların Avrupa'daki saraylara özenerek yeni saraylar yaptırma yoluna gittiklerini görmekteyiz. Osmanlı padişahlarının zamanlarının bir kısmını Topkapı Sarayı'nın kasvetli binalarından daha ferah olan ahşap sahilsaraylarda geçirmeleriyle Boğaziçi daha da önem kazanmıştır.



Saltanat Kapısı-Dolmabahçe Sarayı.

Topkapı Sarayı'ndaki binalar ve bahçelerle yetinmeyen padişahlar artık İstanbul'da ve çevresinde, havasının, suyunun, manzarasının güzelliğiyle tanınan yerlerde hızla saray, kasır ve köşkler yaptırma faaliyetine girişmişlerdir. Meydana getirilen yapıların dekorasyonunda, barok ve rokoko üsluplarının yanında Fransa'nın imparatorluk üslûbu olan ampir'in de etkili olduğu göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bu yapılar, Osmanlı yöneticilerinin arzu ve izinleriyle eserlerini oluşturan mimarlarca biçimlendirilmekte, dolayısıyla bu mimarların zevk ve anlayışını da yansıtmaktadır.

Yabancı mimarlardan faydalanma hadisesi 18. yüzyılda başlamakla birlikte, özellikle 19. yüzyıl ortalarında Sultan Abdülmecid döneminden itibaren hız kazanmış, bu mimarlara birtakım inşaatlar yaptırılmaya başlanması ile mimarimizde batılılaşmaya doğru önemli bir yol katedilmiştir. Böylece meydana getirilen çok sayıda saray ve kasır, Boğaziçi'nin manzarasına yeni bir görünüm ve karakter kazandırmıştır. Bu dönemde Boğaziçi İstanbul'un en gözde yerlerinden biri olmuştur. Devletin yönetim merkezi Dolmabahçe Sarayı'na kayınca, Boğaziçi kıyıları da kasır ve köşklerle dolmaya başlamıştır.

Abdülmecid ve daha sonra da Abdülaziz dönemlerinde Boğaziçi'nde daha önce yapılan ahşap saray ve kasırların kârgir olarak yeniden yapımına hız verilmiştir. O dönemde Boğaziçi'nde yapılan ilk kârgir kasrın *Beykoz Kasrı* olduğu belirtilmektedir. 1845 tarihinde Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa tarafından yapımı başlatılan bu kasır, oğlu Said Paşa tarafından 1845'te tamamlatılarak Sultan Abdülmecid'e hediye edilmiştir. İki katlı olan yapının denize ve arkaya bakan cephelerinde dörder sütunlu birer balkonu mevcuttur. İçinde ortada yapıyı boydan boya kaplayan dikdörtgen salonun her iki yanında odalar açılmıştır. Abdülaziz'in yazları dinlendiği bu kasra ölümünden sonra şehzadeler ilgi göstermiş ve bir süre harap olmaya yüz tutan yapı, daha sonra restore edilerek günümüze sağlam hâlde gelebilmiştir.

19. yüzyılda hızla artan yapı faaliyetleri arasında diğer yapılar yanında meydana getirilen saray, kasır ve köşkler, zamanın değişen zevklerine cevap vermeye çalışan, geçmiş yüzyıllardaki yaşayıştan gittikçe farklılaşan etkilerle şekillenen bir görüntüye sahip olmuşlar, yani Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleri paralelinde bir oluşum ve manzara ortaya koymuşlardır. Dolayısıyle başta Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi ve nihayet Yıldız sarayları olmak üzere Boğaziçi'nin her iki yakasında birbiri ardına yükselen yapılar, gerek boyutları, gerekse üslûp özellikleriyle siyasal olduğu kadar toplumsal değişmelerinde mimarlığa yansımasının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Hâlen Boğaziçi'nde bütün ihtişamlarıyla varlıklarını sürdüren bu yapılardan Dolmabahçe Sarayı, Küçüksu Kasrı ve bazı köşkleriyle Yıldız Sarayı, Abdülmecid döneminde yapılan, daha sonra da onarım ve ilâvelerle günümüze gelen

eserlerdir. Bunlardan Dolmabahçe Sarayı, Boğaziçi saraylarının en büyüğüdür.[44]

Dolmabahçe Sarayı

Dolmabahçe'nin bulunduğu alan Osmanlılar döneminde Sultan I. Ahmed zamanına kadar ufak bir koy hâlinde olup Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra burasının donanma sefere çıkarken kaptan paşaların konaklama ve geleneksel törenlere katılma yeri olduğundan bahsedilmektedir. Yapılan bu törenler için daha müsait bir alan elde etmek amacıyla bu yerin 17. yüzyıl başında doldurulması,[45] bundan sonra *"Dolmabahçe"* olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Dolmabahçe'nin saray bahçeleri arasına alınması ve doldurularak liman hâline getirilmesinden sonra burada padişahların geçici ikametleri için saraylar ve kasırlar yaptırılmıştır. Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği bilinen en eski yapı, II. Selim Köşkü'dür.[46] 17. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar uzanan dönemde bu yörede Beşiktaş Sarayı denilen ve farklı yıllarda eklenen yapılarla genişletilen, kimi zaman yıkılıp yeniden yapılan ve çeşitli bölümlerden oluşan bir saray kompleksi yer almaktaydı. II. Selim Köşkü'nden sonra yapılan I. Ahmed, IV. Mehmed, III. Ahmed ve I. Mahmud köşklerinin de sahilde yer aldıkları düşünülmektedir.[47]

Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü'nün önemli salonlarından Pembe Salon

Burada yer alan köşk ve kasırların yapılması II. Ahmed ve ondan sonraki padişahlar dönemine rastlamaktadır. 17. yüzyıl sonunda önem kazanan Beşiktaş Bahçesi'nde Cağaloğlu Yalısı adıyla bilinen mirî sarayın 1680'de yıkıldığını ve bir yıl sonra yerine yeni bir saray yapıldığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. 1697'de III. Ahmed tarafından tamir ve genişletme çalışmaları başlatılan Dolmabahçe Kasrı ise I. Mahmud zamanında tamamlanmıştır.

Mahmud tarafından yazlık olarak kullanılan Beşiktaş Sahilsarayları, III. Osman zamanında yeni eklerle genişletilmiştir. 1766 depreminde zarar görünce III. Mustafa'nın isteği üzerine kârgir kısımları onarılarak üzerlerine yeni kasırlar yapılmıştır.

Sultan I. Abdülhamid tarafından sahilin bir bölümü doldurtularak genişletilen saray, Sultan III. Selim zamanında bir yıkıma daha sahne olmuştur. Padişah, Mimar Melling'ten Dolmabahçe'deki Çinili Köşk haricinde diğer yapıların yıkılarak yerine üç köşk yapılmasını istemiş, oluşan yeni saray bir süre bu hâliyle kalmıştır. Ancak daha sonra geçirdiği bir yangınla zarar gördüğünden II. Mahmud tarafından yeniden elden geçirtilmiştir.[48] Böylece artık kullanışsız ve kasvetli bulunan Topkapı Sarayı ilk defa II. Mahmud döneminde terkedilerek boşaltılmıştır. Bundan sonra Dolmabahçe, Osmanlı hükümdarlarının sürekli oturdukları bir saray olmuştur.[49]

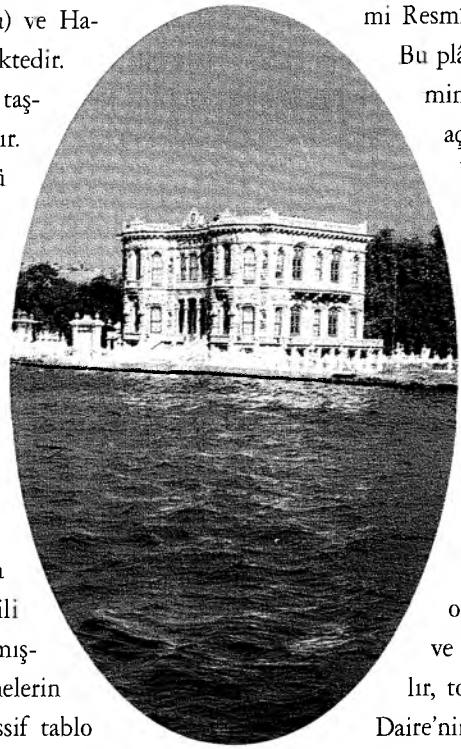
Dolmabahçe Sarayı'nın inşasına başlangıç ve yapımının bitiş tarihi hakkında 1842'den 1856'ya kadar çeşitli tarihler verilmektedir.[50] Sarayın mimarı olarak bazı kaynaklarda Karabet ve Nikogos Balyan belirtilmekte,[51] ancak Aslanapa, bu yapının Hacı Emin Paşa ve Serkis Balyan'ın eseri olduğunu, plânının ise Hacı Emin Paşa tarafından çizildiğini ifade etmektedir.[52]

Sultan Abdülmecid, tahta çıktığında Osmanlı İmparatorluğunda önemli bir eğilim hâline gelen Batılılaşma hareketi neticesi Beşiktaş'taki eski sarayı yıktırmıştır. Yerine yeni bir bina olarak Dolmabahçe Sarayı oldukça geniş bir alana inşa edilmiştir. Kara tarafından yüksek duvarlarla çevrili bu sarayın dışında, yolun karşı tarafında ise Gümüşsuyu ve Maçka eteklerine yerleştirildikleri düşünülen binalar arasında tiyatro, ıstabl-ı amire, fodla fırınları, eczane, atiyye-i seniyye ambarları, un fabrikası ve Bayıldım Köşkü ile buna benzer ek binalar bulunmakta idi.

Saray büyük anıtsal kapılar ile bahçelere açılmakta, L biçiminde denize cephe veren bir ana kapı ile ayrı bir küçük saray niteliğindeki veliahd dairesi, muhafızlar dairesi, mefruşat dairesi, hareket köşkleri, Camlı Köşk ve benzeri yapılardan meydana gelmektedir.[53] Osmanlı mimarisinde ilk defa bu yapıda *"selâmlık"* ile *"harem"* ayrı çatılar altında düzenlenmiştir.[54]

Dolmabahçe Sarayı'nın bir rıhtım üzerinde veliahd dairesinden Mabeyn'e kadar uzanan cephesine karşıdan bakıldığında, ortada hepsinden yüksek bir Merasim Dairesi (Muayede) ile buna sağdan ve soldan bağlanan Mabeyn ve Harem binalarına sahip olduğu görülmektedir. Valide sultan, kadın efendiler ve şehzadeler daireleri bölümlerinden başka veliahd dairesi de bu diziyi tamamlamaktadır. Sarayın müştemilat binaları olarak bu yapılardan başka paşalar dairesi, musahipler dairesi, mefruşat dairesi, harem kapıcıları dairesi, kızlar ağası dairesi, Kuşluk Köşkü ve Camlı Köşk sayılabilir.

Dolmabahçe Sarayı, 354 oda ve 25 salondan meydana gelmiş olup esas kütlesini Selâmlık (Mabeyn-i Hümayun), Muayede (Taht Salonu) ve Harem-i Hümayun Dairesi teşkil etmektedir. Sarayın dış cephe beden duvarları taştan, iç cephe duvarları tuğladandır. Döşemeler ve çatı ahşap, çatı örtüsü ise kurşundur. Yarım kârgir olan bu yapının cephelerinde kullanılan taş, değişik türde ve kesme taştır. Taşların yüzlerine zengin kabartmalı motifler işlenmiştir. Sarayın saltanat kapıları ile şeref merdivenleri mermerden yapılmıştır. Taşıyıcı elemanlar olarak Romanya'nın çıralı çamı, duvar hatıllarında Ayancık meşesi, iç kapılar ya da lambrilerde Hint ve Afrika menşeili en kıymetli ağaç çeşitleri kullanılmıştır. Ayrıca saraydaki ahşap döşemelerin tümü en kıymetli mozaik ve massif tablo parkelerle kaplanmıştır. Yerin önemine göre iç duvarlar mermer, sıva, stüko, su mermeri gibi kıymetli malzemeyle, tavan ve duvarların tezyinatı ise yağlı boya, altın yaldızlı, gölgeli kalem işleriyle yapılmıştır.[55]


Küçüksu Kasrı.

Saray kapıları oldukça büyük ve süslü, dekorasyonu ise karmaşıktır. Sarayın bahçeleri, dört bölüm hâlinde düzenlenmiştir. Kara tarafında yüksek duvarlarla çevrili olan bu bahçeler, deniz tarafında tamamen açık bırakılmıştır. Bu bahçelerden başka sarayın diğer bahçeleri, kapalı ve özel bahçelerdir.

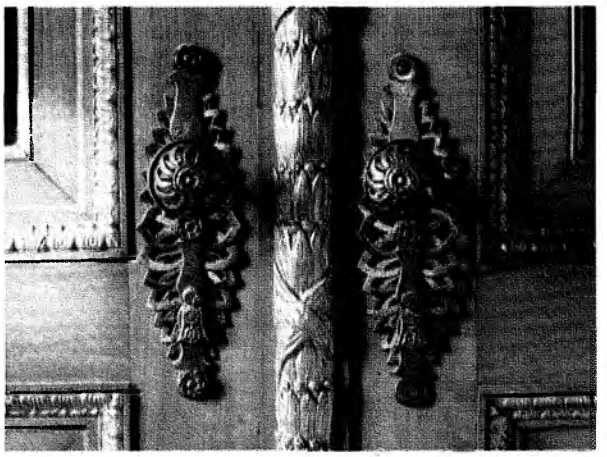
Sarayın ana yapısı birbirine eklenen üç bölüm hâlindedir. Resmî Daire, Muayede Salonu ve Hususî Daire.

Resmî Daire: Üç plân biriminden meydana gelen bu yapının ortasında büyük bir merdiven yer almaktadır. İlk plân birimi yüksek bir bodrum üzerine iki katlı olup içeriye giriş, geniş merdivenlerle ulaşılan bir sahanlıktan sağlanmaktadır. Orta mekânın köşelerinin şöminelerle yumuşatılması ile bu mekân oval bir biçim almıştır. Tavan dekorasyonunda barok kıvrımlı dallar, kartuşlar, deniz kabukları vb. göbek veya şeritler hâlinde yerleştirilmiş motiflerden oluşan bir bezeme dikkati çekmektedir. Bu büyük sofaya bir ana koridorla bağlanan oda ve salon gurupları köşelerde yer almaktadır. İkinci plân birimi Resmî Daire'nin çekirdeği durumundadır. Bu plân biriminin orta sofası olmayıp birimin köşe odaları iki yanlardaki geçitlere açılmaktadır. Üçüncü plân birimi ise bir merkezî sofa ile köşe odalarından oluşmaktadır. Resmi Daire'nin üst katında Süferâ Salonu ve Kırmızı Salon yer almaktadır. Yapının Barok merdiveni, muhteşem kristal korkuluğu ile zengin bir dekorasyona sahiptir. Burada yer alan diğer bir salon da Süferâ Salonu ile simetrik durumda olan Zülvecheyn Salonu'dur.[56] Zengin bir dekorasyona sahip bu salonda dini merasimler, okunacak mevlitler, kıyılacak nikâhlar ve Ramazan ayında Huzur dersleri yapılır, toplu olarak namaz kılınırdı.[57] Resmî Daire'nin bitiminden sonra Muayede Salonu'na kadar olan alanda bağlantıyı sağlayan bir ara bölüm yer almaktadır. Burada bulunan Hünkâr Hamamının bütün duvarları açık sarı renkli alabaster denilen nadide mermerlerle kaplı olup, bu hamamın en ilgi çekici özelliği yıkanılan yerin tavanının bronz çerçeveli camlarla örtülü oluşudur.[58]

Muayede Salonu: Sarayın en muhteşem yeri bu salondur. Etrafını çevreleyen sütunları, yüksek kubbesi, ölçülerinin genişliği ve yaldızlı nakışlarıyla göz alıcı bir salondur. Sarayın ortasında yer alan bu salonun üst katları iki taraftan koridorlarla birbirine bağlanmaktadır. Dıştan dı-

şa 25 m. x 37 m. boyutlarında kareye yakın bir alt yapı üzerinde içten kubbe, dıştan çatıyla örtülüdür.

Hususî Daire: Hünkâr Dairesi ile Harem'den sonra gelen bu bölüm, plânı, mekân örgütlenişi ve iç dolaşım bakımından sarayın en karışık bölümüdür. Bu bölümde beş büyük oda ve salon yer almaktadır. Mavi Salon, Pembe Salon, valide odası bunlar arasında sayılabilir. Mavi Salon padişahın harem halkıyla bayramlaştığı, Pembe Salon ise harem halkının günlük sohbetlerini sürdürdüğü mekânlardı.[59]



Küçüksu Kasrı'ndan; kapı tokmakları.

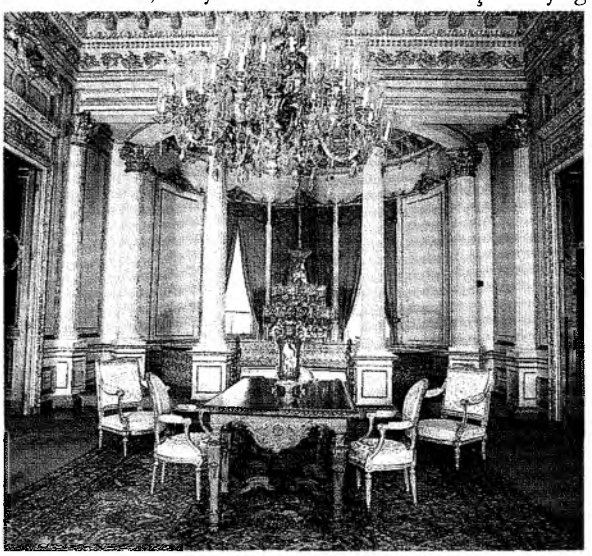
Ağır ve süslü mimarî üslubu açısından 19. yüzyılın zevkine göre pahalı malzemelerden sanatkârane bir işçilikle yapılmış olan sarayda bunlardan başka padişah büroları, kütüphane, valide sultanın yatak odası, Atatürk'ün odası olan ve Muayede Salonu'ndan sonra deniz cephesinde yer alan dördüncü oda, Sarı Salon, Harem'deki konuk odası, harem hamamı, Haritalı Salon, binek salonu, kâtiplerin çalışma ve sohbet salonu ile daha birçok görülmeye değer oda ve salon yer almaktadır.

Ihlamur Kasrı

İstanbul'da Beşiktaş'ın arka taraflarında, bir yandan Nişantaşı ve Şişli, diğer yandan ise Yıldız, Balmumcu ve Yenimahalle semtlerinin çevrelediği ağaçlık vadide yer alan Ihlamur Kasrı'nın bulunduğu yer, önceleri Hacı Hüseyin Bağları olarak anılmakta idi. Devletin eline geçmesinden sonra bu alana, padişahların günlük ziyaretlerinde dinlenme yeri olarak bir bağ evi yaptırılmıştır.[60] Daha sonra Ihlamur Mesiresi denilen bu yerde Sultan Abdülmecid bu bağ evinin yerine av köşkü, ok talimlerinde dinlenme yeri ve Biniş Kasrı olarak kullanılmak üzere iki yeni kasır yaptırmıştır. Mimar Nikogos Balyan'a yaptırılan bu yapıların bulundukları alan bahçesiyle yaklaşık 24.727 m^2'dir. Bu köşklerden Merasim Köşkü, plân itibariyle dikdörtgen olup, ön cephesinde girişte yer alan merdiven ve şebekeli balkonu ile dikkati çekmektedir. Zemin katta yanlarda iki girişi bulunan köşkün üst katta ise ortada bir giriş holü, merdiven, kenarlarda iki oda ve çatıyla bağlantıyı sağlayan küçük bir bölüm bulunmaktadır. Sultan Abdülmecid'den sonra Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde pek rağbet görmeyen bu köşke V. Mehmed Reşat sık sık gelerek dinlenmiş ve yabancı konukları burada ağırlamıştır. Merasim Köşkü'nün yakınında ise iki katlı bir yapı olan Maiyet Köşkü yer almaktadır. Bu yapıda giriş holünün etrafında dört oda bulunmaktadır. Her iki yapı da, gerek mimarlık gerekse süsleme açısından döneminin mimarlık anlayışını yansıtan özelliklere sahiptirler.[61]

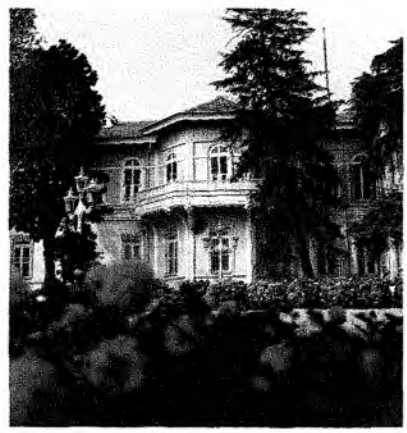
Küçüksu Kasrı

Dolmabahçe Sarayı gibi sürekli değil, padişahların kısa süre oturmaları amacıyla Boğaziçi'nde yaptırılan bir yapı da Küçüksu Kasrı'dır. Boğaziçi'nin Anadolu yakasında, üç tarafı tepelerle çevrili bir alanda deniz kıyısında bulunan bu kasra, Küçüksu (Göksu) Deresi'nin yanında olması sebebiyle bu ad verilmiştir. I. Mahmud'un sadrazamı Divitdar Emin Mehmed Paşa tarafından padişah için 1751-1752 yılında ahşap olarak yaptırı-



Küçüksu Kasrı'nın iç düzenlenişiyle de dönemin sanat anlayışını yansıtmakta.

lan kasrın denize bakan üç bölümü kazıklar üzerine oturduğundan, sık sık bakım ve yenilemelere ihtiyacı olmuştur.[62] II. Mahmud döneminde de bakımdan geçirtilen bu ahşap sarayın bulunduğu yer, önceleri bir mesire yeri olup, buraya sadece padişahlar, paşalar ve beyler nişan talimleri ve av için gelmişler, daha sonra da Küçüksu, mesire yeri olma özelliğini hiç kaybetmemiştir.[63] Bu mesire yeri 1730'dan sonra âdeta Kâğıthane'nin yerini almış, buradaki ahşap kasır, 1856-1857 yılları arasında Sultan Abdülmecid tarafından yıktırılarak bugünkü biçimiyle bodrum üzerine iki kat olarak mimar Nikogos Balyan'a yeniden yaptırılmıştır. Bodrum katında mutfaklar ve servis üniteleri, diğer katlarda ise birer giriş holü ve dörder oda bulunan[64] bu kasır, padişahın günlük deniz gezileri ve ziyaretleri sırasında birkaç saat kalması için yani bir Biniş Kasrı olarak yaptırıldığından, içinde yatak odaları bulunmamaktadır.[65] Kasrın cephesi Sultan Abdülaziz tarafından çok sade bulununca, kabartma süslemelerle donatılmıştır. En ağır süslemenin bulunduğu deniz cephesinde genellikle pencere çevrelerinde fazlalaşan süsleme motifleri, ön cephede deniz kabukları, kıvrım dallar, girlandlar, rozetler, nişler, vazo ve çiçekler ile zenginleştirilmiştir. Bu süsleme yan cephelerde pencerelerin çevrelerinde, arka cephede ise daha sade olarak devam etmektedir. Kasrın içindeki her oda hem sofaya açılmakta, hem de arkasındaki odaya bir geçiş kapısı bulunmaktadır. Binaya kara tarafından, arka kapıdan girildiğinde karşımıza bir sahanlık çıkmaktadır. Tam karşıdan ise orta sofaya geçilmektedir. İki yandan iki merdivenle alt servis katına inilmekte, yine iki yandan iki abidevî merdivenle üst kata çıkılmaktadır. Merdivenler âdeta dantel gibi bir görünüme sahip olup, oldukça güzeldirler.[66]



Yıldız Sarayı'nın II. Bölümü'nün dış görünüşü

Şale'nin mimarı d'Aronco tarafından yapılan ve merasim Dairesi olarak adı geçen kuleli III. Bölüm.

Küçüksu Kasrı diğer sarayların aksine yüksek bir duvarla değil, dört taraftan parmaklıklarla çevrilmiştir. Bahçeyi çevreleyen demir parmaklıklar ve mevcut kapılar, oldukça zengin bir dekorasyona sahiptir. Kasrın kuzey tarafında III. Selim tarafından 1792 yılında kasrı yenilediğinde yanına annesi Mihrişah Sultan için mermer bir çeşme yaptırtmıştır. Üslûp bakımından Lâle Devri özelliklerini yansıtan bu çeşme, Topkapı Sarayı önündeki III. Ahmed Çeşmesi'ne benzemekle beraber, ondan farklı tarafı, fayanslarla değil, beyaz mermerlerle süslenmiş olmasıdır. Bu anıt çeşmenin gövdesi kareye yakın bir dikdörtgendir. Geniş olan yüzlerinde saçaklarının altında III. Selim'in tuğraları yer almaktadır. İstanbul'daki benzerlerinden bu çeşmeyi ayıran bir diğer özellik de çatı altının yani saçağının ahşaptan değil, mermerden yapılmış olmasıdır.[67]

Vaktiyle sadece Osmanlı padişahlarının değil, çeşitli yabancı konukların da ağırlandığı bir yapı olan Küçüksu Kasrı, Cumhuriyet döneminde de kullanılmış, 1983'te ise müze hâline getirilmiştir.

Yıldız Sarayı

Boğaziçi'ne hâkim bir arazide, muhteşem bir korunun içinde bulunan Yıldız Sarayı, Beşiktaş ile Ortaköy semtleri arasında yer almakta, sahilden Beşiktaş tepelerine kadar bütün yamacı kaplayan yaklaşık 500.000 m^2 yüzölçümlü bir bahçe içine yerleşmiş saraylar, kasırlar, köşkler, parklar, yönetim ve koruma yapılarından oluşmaktadır.

Bugün Yıldız adıyla anılan semt ve sarayın bulunduğu arazi, İstanbul'da geç iskâna açılan alanlardan biridir. Bizans döneminde ormanlık olduğu bilinen bu alanın, *"Kazancıoğlu Bahçesi"* adını taşıdığından ve büyük ihtimalle I. Ahmed döneminde (1603-1617) Hadâik-i Hâssa (saray bahçeleri) arasına katıldığından bahsedilmekte-

dir. Burada ilk olarak I. Ahmed'in küçük bir köşk yaptırmasından sonra bu köşkü IV. Murad, kızı Kaya Sultan'a hediye etmiştir. Ancak bu ilk yapının mimarî özellikleri hakkında bir bilgi yoktur.[68] Sultan III. Selim'den başlayarak saray mensuplarının ilgisini çeken bu mevkiye, II. Mahmud da adını Yıldız Kasrı koyduğu bir köşk yaptırmıştır.[69] 1834-1835 yılları arasında kasrın yapımı tamamlanınca bu bölgeye de Yıldız denilmiştir. Daha sonra Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan, II. Mahmud'un yaptırmış olduğu eski köşkü yıktırarak yerine daha büyük olan Kasr-ı Dilküşâ'yı yaptırmıştır.

Abdülaziz döneminde Dış Bahçe denilen bölüme yaptırılan Büyük Mabeyn, Malta Köşkü, Çadır Köşkü ve Çit Kasrı ile Yıldız Sarayı bugünkü görünümünü almaya başlamıştır. Sultan Abdülhamid'in tahta çıkmasıyla birlikte eklenen yeni yapılarla saray son şeklini almıştır. Saraydaki yapılarda üslûp ve biçimlerin çeşitliliği, yapımında çok sayıda mimarın çalışmış olduğunu bize göstermektedir. Serkis ve Agop Balyan'ın ardından Vallaury ve Raimondo d'Aronco ile diğer mimarlar hem saray, hem de bahçelerde değişik yorum ve biçimlerde eserler ortaya koymuşlardır.[70]

Yıldız Sarayı Yemek Salonu.

Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra V. Murad, 93 gün süren saltanatında kısa sürelerle Yıldız Sarayı'nda oturmuştur. V. Murad'dan sonra tahta geçen II. Abdülhamid, Abdülaziz tahttan indirilirken Dolmabahçe Sarayı'nın denizden kuşatılmış olmasını göz önünde bulundurarak, 1877'de Yıldız'daki saraya taşınmış, buraya da Yıldız Saray-ı Hümâyûnu ismi verilmiştir. Abdülhamid zamanında şimdiki Yıldız Parkı denilen dış bahçe genişletilmiş, yapılan büyük ölçüde imar faaliyetleriyle saraya sultanlar ve şehzadeler tarafından ikametgâh olarak kullanılan köşklerden başka yeni daireler, tiyatro, müze, kütüphane ve iş yerleri gibi çeşitli binalar eklenmiştir.[71]

Osmanlı İmparatorluğu'nun Dolmabahçe Sarayı'ndan sonra geniş kapsamlı olarak tasarlanan son yapılar topluluğu olan Yıldız Sarayı, yüksek duvarlarla çevrili olup, saray arazisi resmi bölüm (resmi daireler ve saray hizmet binaları, Özel Bölüm (harem ve padişaha ait saraylar, hasbahçe ve köşkler, ile dış bahçe (gezinti parkı ve dış köşkler) ve çevre yapıları olmak üzere düzenlenmiştir.[72]

Günümüzde saray yapıları arasında mevcut olanlardan en eskisi Sultan III. Selim döneminden kalma bir çeşmedir. Daha sonra Sultan Abdülmecid zamanında Valide Sultan (Hünkar) Köşkü yapılmıştır. Sultan Abdülaziz (1861-1876) ise dış bahçe (Yıldız Parkı) denilen yerde Malta ve Çadır köşkleri ile, asıl saray kısmında Büyük Mabeyn ve Çit Kasrı'nı yaptırmıştır. Bu yapılardan sonra Saray kompleksinde bugün günümüze gelen yapıların hepsi Sultan II. Abdülhamid döneminden kalmadır. Yıldız Sarayı, Birun ve Enderun olmak üzere iki bölümdür. Birun kısmında Büyük Mabeyn Köşkü, Set Köşkü, Yaveran Dairesi, Silâhhane, Çit Kasrı bulunmaktadır. Enderun'da ise Küçük Mabeyn Köşkü (padişahın özel dairesi), Valide Sultan Dairesi, Saray Tiyatrosu ve Harem binaları ve muhteşem bir bahçe yer almaktadır.

Bu yapılardan *Set Köşkü* cuma selâmlıkları sırasında yabancı misafirlerin törenleri seyrettiği bir yapıdır. Küçük Mabeyn Köşkü, 1316 /M. 1900'de yaptırılmış olup, Sultan Abdülhamid'in bütün yaşantısını geçirdiği bu köşkte bazen de yabancı konukların misafir edildiği yerdir. Bu köşk aynı zamanda sultana tahttan indirilme kararının bildirildiği yer olması bakımından da önem taşımaktadır. Saray tiyatrosunda ise vaktiyle önemli temsiller düzenlenmiştir. Padişah locada, şehzadeler ise yan balkonlardan bu temsilleri izlermiş Harem halkı izlemeye geldiğinde bu bölümlere altın kafesler takıldığı belirtilmektedir.[73]

Büyük Mabeyn Köşkü (Mabeyn-i Hümayun): Sarayın Koltuk Kapısı'ndan girildiğinde sağda yer alan bu köşk, Abdülaziz tarafından 1866'da dinlenme salonu olarak yaptırılmıştır. 1877'de Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'na taşınmasından sonra burası geçici olarak ika-

metgâh olarak kullanılmış, Küçük Mabeyn Köşkü'nün yapımı ile oraya taşınılınca Büyük Mabeyn Köşkü, yabancı devlet ricalinin kabul edildiği ve devlet meselelerinin görüşüldüğü bir yer olmuştur.[74]

Köşkün plânı kesişen iki eksen üzerine oturtulmuş olup, kısa eksen sofayı enine kesmekte, uzun eksen ise önce havuzlu divanhaneden, daha sonra da merdiven sofasından geçmektedir. Klâsik şekillerden yapıyı ayıran diğer bir özellik, iki katlı olan yapının katlarından birisinin açık bir şekilde diğerinden üstün olmamasıdır. Binanın içine girildiğinde üst katın tavan dekorasyonunun alt katınkinden daha zengin olduğu görülür.[75] Köşkün en gösterişli bölümü olan Oda-yı Âli'de tavandan duvara geçiş bağlantıları her bölümde korniş bezemeleriyle yapılmıştır. Duvar yüzeylerinin bölünmesiyle oluşan altın yaldızlı ve boyalı panolar yapıya zengin bir görünüm kazandırmıştır. Bu bölümün ortasında yer alan yuvarlak dilimli mermer havuz ile altı tane selsebil[76] oldukça zengin Barok üslûptaki bezemeleriyle dikkati çekmektedir.

Çırağan'ın simgelerinden biri.

Çırağan Sarayı.

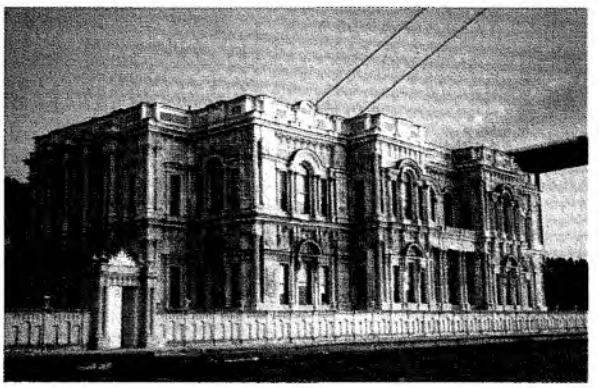
Çadır Köşkü: Beşiktaş-Ortaköy Caddesi üzerindeki Yıldız Parkı'na girildiğinde solda yer alan bu köşk, Abdülaziz tarafından Serkis Balyan ve kardeşlerine yaptırılmıştır. Bu köşk, zemin üzerine tek kat olarak inşa edilmiştir. Boğaz'a bakan cephesi üç bölümlüdür. Cephenin ortasında önünde dört desteğe oturan bir balkon yer almaktadır. Süslemeli ve yuvarlak kemerli olan balkon kapısının iki yanında iki çift pencere bulunmaktadır. Köşkün havuza bakan arka cephesi, iki kollu merdivenli bir girişe sahiptir. Merdivenin iki kolu arasındaki bölümde, zemin kata girişi sağlayan bir kapı açılmıştır.

Çit Kasrı: Abdülaziz zamanında yaptırılan bu yapı, 1877-78 Türk-Rus harbinde olduğu gibi 1897 Türk-Yunan Harbi'nde bu binada kurulan karargâhtan idare edilmiştir. Çit Kasrı'na Koltuk Kapısı, Büyük Mabeyn bahçesi ve Harem kanadında olmak üzere üç ayrı yerden giriş sağlanmaktadır. Bu binanın diplomatik personelin ve elçilerin kabulü için düzenlendiği belirtilmektedir. İç içe geçen odalar ve sonunda yer olan bir salondan oluşan yapı, dikdörtgen ince uzun bir görünüme sahiptir. Büyük Mabeyn'in solunda yer alan bu köşk, aynı zamanda padişahın devlet meselelerini konuştuğu bir yerdi. Tek katlı ve kârgir bir yapı olan Çit Kasrı'nın önünde çıkma ahşap antresi bulunmaktadır. Kasrın Koltuk Kapısı'ndan, Büyük Mabeyn Bahçesi'nden ve Harem kanadından olmak üzere üç ayrı girişi bulunmaktadır. Bina iç içe geçilen bir dizi oda ile sonunda ulaşılan bir salondan ibaret olup, ince uzun, dikdörtgen bir kütleye sahiptir.

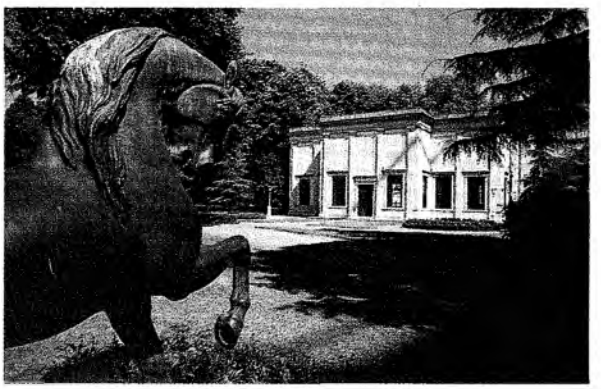
Malta Köşkü: Yıldız Parkı içinde dikkati çeken bu yapı; iki katlı olup her cephesi üç bölümlü olarak yapılmıştır. Orta bölümler her cephede büyük, yan bölümler ise daha küçüktür. İnce, uzun, yuvarlak kemerli üçüz pencereler, cephe süslemesinin ana elemanlarıdır. Yapının deniz tarafına bakan cephesinde ikinci katta bir balkon yer almaktadır. Dört kapısı olan Malta Köşkü'ne deniz tarafından girildiğinde büyük salona geçilmekte, burada yer alan bezemeli çeşme ve salonun ortasındaki havuz dikkati çekmektedir. Üst kattaki iki oda çiçek motifleriyle süslüdür Sultan Abdülhamid bu köşkü daha sonra Yıldız Sarayı'na bağlatmış, saray halkı tarafından bu köşk koru geçişlerinde dinlenme ve ziyaret yeri olarak kullanılmıştır. Yıldız Sarayı'nın diğer köşkleri gibi Malta Köşkü de önemli tarihî olaylara sahne olmuştur.

Şale Köşkü: Yıldız Sarayı yapılar topluluğunun bir parçası olan ve bütünüyle ayakta kalabilen bu yapı 19. yüzyıl Osmanlı sivil mimarlığının en ilgi çekici örneklerindendir. "Chalet" adını İsviçre ve Fransa'nın dağ evleri-

ne benzeyen dış görünüşünden alan bu yapı, aynı zamanda bir devlet konuk evi özelliğini taşımaktadır. Yapı, birbirine bitişik, farklı tarihlerde yapılmış üç bölümden oluşmaktadır. Mimarı bilinmeyen birinci bölüm 1889'dan önce yapılmıştır. İkinci ve üçüncü bölümler ise Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul'a iki ayrı defa yaptıkları ziyaretler sırasında konaklamaları için inşa edilmiştir ki,[77] İmparator Kaiser Wilhelm ve eşi İstanbul'a ilk ziyaretlerini 1889'da ikinci ziyaretlerini 1898'de yapmışlar ve her defasında da bu yapıda misafir edilmişlerdir.[78] Bodrum üzerine iki kat olarak üç aşamada inşa edilen yapıya Serkis Balyan tarafından 1889'da eklenen ikinci bölümde yer alan hamam üzerine daha sonra yeni bir salon daha eklenmiştir. Bu salona günümüzde Sarı Salon denilmektedir. Yapının belgelerde adı Merasim Daire-i Celilesi olarak geçen üçüncü bölümünün ise mimarı, D'Aronco'dur. Yine belgelerden Serkis Balyan'ın yaptırdığı köşke de Merasim Dairesi denildiği öğrenilmektedir. Yapıda en göze çarpan bölüm, 15 x 30 m. boyutlarındaki Tören Salonudur.[79]



Beylerbeyi Sarayı.



Eski Beylerbeyi Sarayı'nın günümüze ulaşan yapılarından Mermer Köşk ve önünde bronz at heykeli. Sultan Abdülaziz'in atı Ferhat'ın heykeli olduğu sanılıyor.

Bu salonda kurulan tezgahla özel olarak burası için dokunan Hereke halısı, zemini kaplamaktadır. Gerek içerisinde yer alan ince mobilya, atlas kumaş ve perdelerle döşenmiş odaları ve salonları, gerekse bu oda ve salonlarının rengârenk altın yaldızlı süslemelerden oluşan tavan ve duvar tezyinatı ile bu köşk, eşine ender rastlanan bir görünüme sahiptir. Şale Köşkü 5 Temmuz 1985 yılında müze-saray olarak hizmete girmiştir.

Çırağan Sarayı

Boğaziçi'nde Beşiktaş ile Ortaköy semtleri arasında, sahilde yer alan bir başka yapı da Çırağan Sarayı'dır. Yıldız Sarayı yakınında olan bu sarayın bulunduğu yere 17. yüzyıl başında *"Kazancıoğlu Bahçesi"* denilmekteydi. Bu arazi IV. Murad'ın kızı Kaya Sultan'a verilmiş, Kaya Sultan'ın kocası Melek Ahmed Paşa tarafından burada yaptırılan yalı sadece yaz aylarında kullanılmıştır. Daha sonra I. Mahmud tarafından çok sevilen ve tamir ettirilen bu yalı, III. Ahmed zamanında Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya verilmiştir. Burada yapılan *"Çırağan şenlikleri"* sebebiyle yalının adına da Çırağan Sarayı denilmiştir.[80] 17. yüzyılda lâle sefaları ve helva sohbetleriyle meşhur olan Çırağan Sarayı'nın bu şöhreti, Damad İbrahim Paşa'nın öldürülmesinden sonra sönmüş, zevcesi olan Fatma Sultan bu sarayda ömrünün son günlerini geçirmiştir. 18. yüzyıl sonlarında III. Selim tarafından etrafına bazı yapılar eklenilerek genişletilen saray,[81] II. Mahmud döneminde de bu genişlemesini sürdürmüştür. İlâve edilen yapılarla 1839'da açılışı yapılan Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı bittiğinde Sultan Abdülmecid tarafından ele alınmış ve yeniden yaptırılmak üzere 1859-1860'ta padişah tarafından yıktırılmıştır.[82]

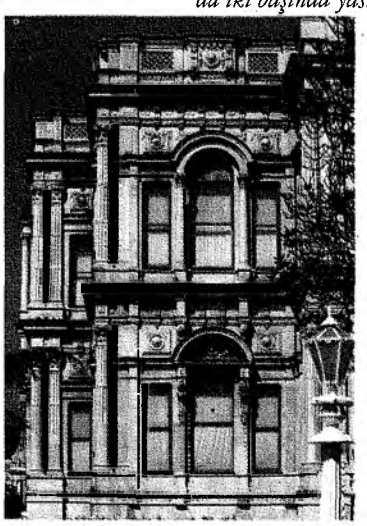
Abdülaziz tarafından tekrar ele alınan yeni sarayın yapımında Balyanlar görevlendirilmiştir. Böylece saray, 1864-1870 (1871)'de tamamlanmıştır.[83] Çırağan Sarayı taş, mermer ve ahşabın uyum içinde beraber kullanıldığı en önemli yapılardandır. Beden duvarları taş ve ahşap, iç ve dış cephe kaplamaları ahşap, sütunlar ise mermerdendi. Sarayın dış cephesinin ihtişamına uygun olarak düzenlenen iç cephesinin de zengin dekorasyona sahip olduğu bilinmektedir. Sarayın hem içi, hem de harem hayatı hakkında en iyi kaynak, 1805 yılında Abdülmecid'in sarayında doğan şair ve bestekâr

Leyla Saz Hanım'ın hatıralarıdır. Leyla Saz Hanım, genç yaşında şahit olduğu saray izlenimlerini şöyle aktarmaktadır:

"...Kuzey cihetinden itibaren merâsim ve Mabeyn-i Hümayun Dairelerinden sonra zatışahanenin hususî daireleri gelmektedir. Hareme bitişik olan dairenin sofası, resmî günlere ve saz gecelerine, ortadaki ise padişaha mahsustur.

Harem Sofası iki ucundaki gezintilere tahsis edilmiş girintilerden başka, hatırımda kaldığına göre tahminen altı arşın uzunluk ve yirmi arşın genişlikte ve belki daha ziyade büyük bir sofa idi. Deniz ve bahçe cihetindeki odalarının hepsinin kapısı bu sofaya açılırdı Valide Sultan Dairesi, Hünkar Dairesi cihetinde ikisi bahçeye bakan dört oda ile bir hamamdan ibaretti. Kadınefendilerle ikballerin biri deniz, diğeri bahçe cihetinde ikişer odaları vardı. Harem sofasının deniz ve bahçe cihetinde ortaya gelen direkli, setli sofaları, gerilerden kapanıp, ikballere alt üst odalar yapılmıştı. Resmî günlerde kalabalığa görünmek istemeyen hanedan üyesi, o odaların sahibelerine haber vererek gider, direklerin üzerine bina edilmiş koridorun kafesli pencerelerinden sofaya bakarlarmış. Yukarıda arzettiğim geniş sofaya, tavanından daha küçük boyda ve daha yüksek ikinci tavanın dört tarafındaki birçok pencerelerden de ışık verilmişti, pek aydınlıktı. Bu sofanın iki ucundan inilen tarafları direkli merdivenlerle orta kata, orta kattan da iki tarafı dört direkli gayet geniş mermer merdivenlerle zemindeki mermerliğe inilirdi. Orta katta sofa yoktu. Deniz ve avlu kapısı yerleri açık bırakılarak merdivenlerin iki tarafından direkler ve parmaklıkla açık bırakılmış yollarla dönülerek odalara girilirdi. O odalar, büyük ve ikinci kalfaların odalarıydı.

Efendilerinin odalarının altındaki bu odaların tavanları ile üst katın döşemesinin arasına, orta kalfalara ve diğer kızlara mahsus alçak tavanlı odalar yapılmıştı. Yüklükten yahut odalardan ayrılmış yerlerden üst kata küçük merdivenler vardı. Bu odaların sonradan ilâve edilmiş oldukları ilk bakışta görülüyordu. Bunların pencerelerinde saksı ya da sandık ile daime mevsim çiçekleri bulunur, saraylılar karanfil ve Lâtin çiçeklerini severlerdi.



Beylerbeyi Sarayı'nın cepheleri, dönemin seçmeci mimarlık ve süsleme anlayışlarına ilginç ve çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır.

Mermerlikte daima açık duran kapıdan avluya çıkılırdı. Mevki meyilli olduğu için üzerine yapılmış Harem bahçesinin merdivenleri bu kapının karşısındadır. Bahçenin eski çınarlarla gölgeli sunî adalı büyük havuzunun etrafı meyve ve çiçeklerle süslü idi. Müteharrik dört köprüsü yan yana döndürülüp havuzda sandalla gezilirdi. Ağaçlara tırmanan küçüklerin şerlerinden muhafaza için bahçe kilitli bulundurulur, haftada iki kere açılırdı. Çocuklar o günlerde kalfaların gözetimi altında gezdirilirdi. Avlu yolu gölgelikli ve kumluktu. Mermerliğin deniz kapısı, kayık gezmesi için lâzım oldukça açılırdı.

Harem nasıl döşenmişti. Umuma ait büyük sofada oturulmadığından üç büyük avize ile mükellef kapı perdelerinden başka mefruşata ait hiçbir şey yoktu. Yerde ince Mısır halıları serili idi. Odalarda da yollu ve çiçekli Kürt halıları vardı. Kanepe takımı ve perdeler yerli ipek kumaştandı. Her odada yatak kadar büyük kerevetli minder bulunurdu. Bu minderlerin bir ya da iki başında yastık hizasında ve yarım arşın eninde, üstü düz dolap vardı. Minderlerdeki yumuşak canfes şiltenin üzerine ince bir şilte ilâve edilerek geceleri yatak yapılırdı. Seyrek olarak kullanılan yataklıklar maun, abanoz yahut ceviz ağacındandı. Yorganlar ağabani ve yumuşak ipekli kumaşlara, düz renk elvan ipekle ince kasnak işlenmişti. Kaplamadan şal yorgan da kullanılırdı. Kalınca tülbent üstüne, dört tarafı yorganın aynı işlenmiş üç ince yastık, bir de beyaz yemeni yastık konup, yastık örtüsü sarılırdı. Yastıkların başları dikili, kapalı idi. Yatak ve yorgan çarşafları ince pamuk ve ipekle dokunmuş yerli bezlerden, yatak bağları da satrançlı yerli canfeslerdendi. Bu canfesler düzgün ipekle pürüzsüz ve parlak renklerden dokunmuş ve gayet dayanıklıydı. Bu yatak bağları Trablusgarp, Harput, Bursa dokumalarıydı. Kışın yorganların üzerine şal örtülür, kürk yorgan da kullanılırdı. Yataklığa da aba dokunurdu. Yatak odası odanın köşesine beyaz yaygı serilip üstüne konan canlı, büyük gümüş fenerin içindeki kısa gece mumu yakılarak fenerin dışına sarılmış ipekli futadan yayılan hafif ışık ile aydınlanırdı."

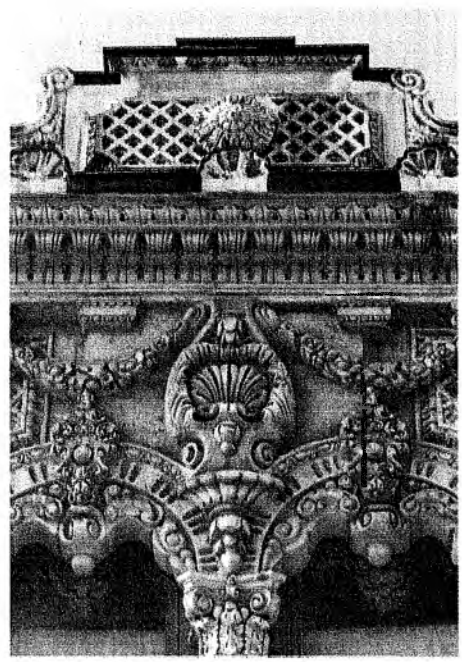
Leyla Saz Hanım anılarında saray odalarının döşemesi hakkında ise şunları belirtmektedir.

"...Duvarlara zar gerilirdi. Zar odanın iki arşın kadar içerisinden pencerelere kadar duvarları örten büyük perdedir.

Çoğu zaman çuhadandı. Alt ve üst kenarları renkli çuha parçaları ile nakışlı halkalarla tavanın kenarına asılırdı. Kapı yerlerine ve pencereler cihetine açılmak için de birer yırtmaç bırakılırdı. Ahşap Çırağan'ın büyük odaları çift camlı olduğu hâlde ısınamadığından mı, yoksa eski âdete devam edildiğinden mi her ne sebeptense astarlı zarlar kullanılıyordu.."[84]

Boğaziçi kıyılarında muhteşem bir mimarî ve şehircilik eseri olarak yapılan Çırağan Sarayı, üç katlı olup yüksek bir taban üzerine, iki katlı olarak inşa edilmişti. Zemin katın üstündeki birinci kata, deniz tarafından ortada çift kollu bir merdivenle çıkılmakta, bu merdivenlerden direkli salona geçilmekteydi. Sarayın öteki cephelerinde de merdivenler yer alıyordu. Gerek dışta, gerekse iç cephelerde mermer, porfir ve somaki direkler bulunmaktaydı. İç duvarlar ise yeşil, pembe ve beyaz mermerlerle kaplanmıştı. Salon ve oda kapıları ile tavanlar işlemeli idi.

Plân itibariyle üç bölümlü olarak düzenlenmiş olan Çırağan Sarayı'nın en önemli özelliği, bu üç bölümün arasında, cephe hattına nazaran geride yapılmış olan ara odalarıydı. Üç sofa da merkezî tipte olup, şekil itibariyle birbirinden farklı iseler bile büyüklükleri birbirinin aynı idi. Her bir sofa kara ve deniz tarafında eyvanlara sahipti. Ortaköy tarafındaki bölümde bir eyvan daha bulunmakta idi. Bu üç bölüm, merdivenlerin iki yanında yer alan çifte koridorlarla birbirine bağlanıyordu. Her sofanın dört köşesinde ise odalar bulunmaktaydı. Orta sofanın cephesi iki yanlardakilerden daha geniş yapılmış, Selâmlık Hamamı ise tamamen dışarı çıkarılmıştı.



Mabeyn Köşkü'nün cephe bezemelerinden ayrıntı.

Eski bir karpostalda Mabeyn köşkü.

Çırağan Sarayı ile Yıldız Parkı'nı ayıran cadde üzerindeki muhteşem kapı ile Sarayın caddeye bakan iki kapısı daha mevcuttur. Zafer takı biçiminde ortada büyük, iki yanlarda küçük kemerli olarak düzenlenen köprüde ortadaki kısım arabalar, yanlardaki kısımlar ise yayalar için düşünülmüştü. Çırağan Sarayı Harem dairesi, Ağalar Dairesi ile Yıldız Parkı'na bakan cadde üzerinde yer alan üç katlı köşk, havuzlar, kayıkhaneler ve bahçeler içindeki köşklerden oluşmakta idi.[85]

Çırağan Sarayı 19 Ocak 1910'da çıkan bir yangında birkaç saat içinde yanmıştır. Bu yangında hem muhteşem bina, hem de bina içindeki değerli mefruşat ve eşyalar da yok olup gitmiştir.[86] Sarayda bulunan II. Abdülhamid'in tablo kojleksiyonu, antika eşyalar, bazı gizli belgeler, ilk Meclis-i Mebusan tutanakları ile V. Murad'ın özel kütüphanesi bunlar arasında yer almaktadır. Yangından sonra sarayın sadece dört duvarı ayakta kalmıştır. Özellikle mermer işleri bakımından çok zengin olduğu bilinen bu saray, maalesef uzun yıllar bakımsız bir harabe hâlinde kalmış, bu arada hamamları ile muhteşem mermer kapı çerçeveleri ortadan kaybolmuştur. Daha sonra restore edilen yapı, günümüzde halka açılmış olup bir bölümü otel olarak hizmet vermektedir.[87]

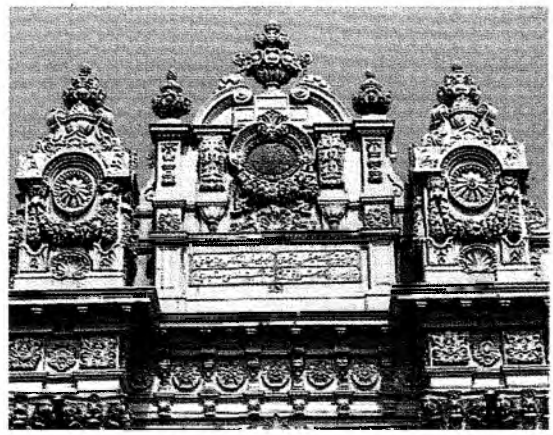
Beylerbeyi Sarayı

Boğaziçi'nin Anadolu yakasında deniz kıyısında yer alan bu saray Beylerbeyi semtinde, Bizans İmparatoru Konstantin'in diktirdiği bir haçtan dolayı önceleri "İstavroz" adıyla anılan yerde inşa edilmiştir.[88] Bu

yöre daha sonra Osmanlı döneminde III. Murad'ın Rumeli Beylerbeyi olan Mehmed Paşa'nın buradaki yalısından dolayı Beylerbeyi olarak adlandırılmıştır.

"Eski Beylerbeyi Sarayı" denilen saray, İstavroz Sarayı'nın yıktırılarak parsellenmesinden sonra 1826'da II. Mahmud tarafından yeniden yaptırılmıştır. Boğaziçi'ndeki ahşap sahilsaraylar arasında en büyüğü olan bu saraya yabancılar o dönemde dış cephesinin boyası sebebiyle " Sarı Saray" demişlerdir.[89] Bu ahşap sarayda Mabeyn, Harem Daireleri, Serdâb Köşkü, Sarı Köşk, Şevkâbâd, Küçük Yalı, Büyük Yalı, hamamlar, mutfaklar ve ahırlar olduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bu sarayın 1851'de yanması üzerine Sultan Abdülaziz tarafından mimar Serkis Balyan'a bugünkü saray 1861-1865 tarihleri arasında yaptırılmıştır.[90]

Bugünkü Beylerbeyi Sarayı'na ilk girildiğinde karşılaşılan bahçe, Harem Bahçesi'dir. Buradan Selâmlık Bahçesi'ne geçilmektedir. Bu bahçeden sonra saraya giriş üç yerden olup, Harem, Selâmlık ve Koltuk kapılarından sağlanmaktadır. Selâmlık Kapısı batıda yer almakta, bu kapının önünde yarım daire biçiminde Barok üslupta yapılmış mermer merdivenlerle giriş yer almakta, buradan selâmlığın giriş salonuna geçilmektedir.[91]


Eski bir karpostalda Hazine Kapısı (Dolmabahçe Sarayı).

Her iki katında altı büyük salon ve yirmi beş odadan meydana gelen bugünkü Beylerbeyi Sarayı Barok ve Rönesans karışımı bir üslûpta, küfeki taşı ve mermerden yapılmıştır. Gerek iç gerekse dış görünüşü bakımından oldukça süslü olan bu saray, bodrum dahil olmak üzere üç kattan ibarettir. Saraydaki birçok oda ve salonun duvarları ve tavanları resimler, sülüs ve ta'lik hat ile yazılmış manzum parçalar ile süslüdür. Beylerbeyi Sarayı'nın ekseninde bir büyük orta sofa ve bu orta sofanın iki tarafında daha küçük iki sofa yer almaktadır. Orta sofa ile Beylerbeyi tarafındaki küçük sofa Harem'e, İstanbul tarafındaki sofa ise Selâmlığa aittir. Dört köşesine odalar yerleştirilen dikdörtgen şeklindeki büyük orta sofa merkezî tipte olup sütunlarla zenginleştirilmiştir. Avlu ve deniz tarafından büyük eyvanlara sahiptir.[92] Yapının dış cephelerinde yer alan süslemelerin üslûbu belli bir karakter göstermiyorsa da, içte yeni bir karakter kazanmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Mobilyalar, avizeler, aynalar, konsollar, dolaplar ve perde kornişlerinde 19. yüzyıl zevki ve Avrupa Baroğu hakim olmakla birlikte, yapının tavan ve tavan eteklerindeki süslemelerin üslûbunun değişik bir karakter gösterdiği dikkati çekmektedir. Burada görüldüğü gibi Doğu motiflerinin Batı esprisi içinde yeni bir anlam kazanması ile meydana gelen bu üslubun uygulandığı yerlere örnek olarak giriş salonu ve üst kattaki büyük salonun tavan eteğindeki mukarnaslı ve iri dilimli tezyinat ile tekne tavan eteklerindeki süslemeler, tavanlardaki geçmeli Doğu sanatına özgü tezyinat ve bu tezyinat içine doldurulan kompozisyonlar verilebilir.[93]

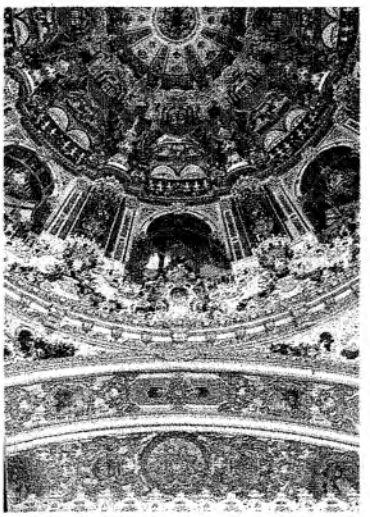
Sarayda yer alan önemli salon ve odalar, Selâmlık, Giriş Salonu, Misafir Bekleme Odası, Kaptanpaşa veya Amiral Odası, Havuzlu Salon, Kabul Odası, Harem Yemek Odası, Sultan Abdülhamid'in Çalışma Odası, Kraliçe Eugenie'nin Yatak Odası, Mavi Salon, Abdülaziz'in Kabul Odası, Süferâ kabul Salonu, Vükelâ'nın Toplantı Salonu ve Selâmlık Yalısı'dır. Sarı Köşk, Serdâb Köşkü ve Ahır Köşkü ise bahçe topluluğu içinde yer almaktadır.

Sarı Köşk: Bu köşk adını taşının ve badanasının renginden almıştır. Önünde Serdâb Köşkü ile büyük havuz, biraz ilerisinde ise Ahır Köşkü vardır. Üç kattan ibaret olan bu köşkün altındaki bodrumda bir salon ve iki oda bulunmaktadır. Üstünde birer antre, birer salon, yanlarda ikişer odadan oluşan iki kattan ibarettir.[94]

Serdâb Köşkü (Mermer Köşk): Arka bahçede büyük havuzun gerisinde bulunan bu köşk adını sofasındaki mermer havuz ve.mermerle kaplı duvarlarındaki selsebillerden almıştır. Plânı oldukça sade olan bu köşkün ortasında büyük bir mermer sofa, onun iki yanında ise birer oda bulunmaktadır. Orta sofada yer alan havuz, iki taraftan mermer döşemeye oyulmuş su yollarıyla yanlardaki karşılıklı selsebillere bağlanmıştır. Bu selsebiller ve kâseleri zengin bir dekorasyona sahiptir.[95]

Ahır Köşkü: Serdâb Köşkü'nün sağında bulunan bu binaya sarayın atları bağlanmaktaydı. Beylerbeyi Sarayı'nın son seddinde yer alan bu köşkün kapısı doğuya açılmaktadır. Köşkün dışarıya taşan kısmında camlı geniş bir kapı ile pencereler vardır. İki taraflı mermer basamaklı merdivenle inilen ahırın sağında ve solunda karşılıklı olarak atların bağlanması için demir parmaklıklı yirmi bölüm bulunmakta, ahırın tam ortasında ise atların su içmeleri için mermer bir havuz yer almaktadır.[96]

Beylerbeyi Sarayı'nın rıhtımı üzerinde de iki deniz köşkü vardır. Bunlardan birincisi Marmara tarafındaki Selâmlığın, ikincisi ise Beykoz tarafındaki Harem Dairesi'nindir. İkisinin de mimarı Serkis Balyan'dır. Bu iki deniz köşkü sarayla beraber yapılmışlardır. Bunlarla saray arasında üslûp farkı olmasına rağmen, aralarındaki mimarî ilişkilerin çok ahenkli olduğu farkedilmektedir.[97] Beylerbeyi Sarayı'nda ülkemizi ziyarete gelen pek çok yabancı devlet büyüğü ağırlanmıştır. Fransa İmparatoriçesi Eugénie, Karadağ Kralı Nikola, Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph bunlar arasındadır. II. Abdülhamid Balkan Savaşı'nın başlamasından sonra İstanbul'a getirilerek bu saraya yerleştirilmiş, ölene kadar burada yaşamıştır.[98] Saray, imparatorluğun son yıllarında 1909'da tamir görmüştür. Beylerbeyi, padişahların sürekli oturacağı bir saray olmaktan çok hem yazlık, hem de ünlü yabancı misafirler için bir misafirhane olarak kullanılmıştır.



Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu kubbe süslemesi

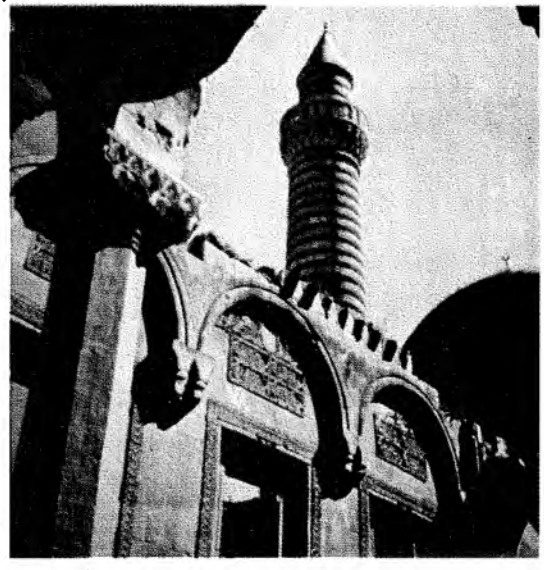
Maslak Kasırları

Maslak Kasırlarının bulunduğu çevrede ilk yapılaşmanın Sultan II. Mahmut (1808-1839) döneminde başladığı ve bu bölgenin Sultan II. Abdülhamid'in veliahtlığı zamanında bir av ve dinlenme yeri olarak önemini koruduğu belirtilmektedir.[99] Ne zaman ve kimin tarafından yapıldıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte Maslak Kasırlarının büyük bölümünün Sultan Abdülaziz döneminde yapıldıkları sanılmaktadır. Bu yapılar gurubundan günümüze Kasr-ı Hümayun, Mabeyn-i Hümayun ve Limonluk'u, Çadır Köşkü ve Paşalar Dairesi bölümleri gelebilmiştir. Sultan II. Abdülhamid veliaht iken dinlenmek ve avlanmak üzere bu kasırları kullanmış ve hayatının büyük bir bölümünü bu kasırlarda geçirmiş, daha sonra da buraya ilgisini hiç eksiltmemiştir. Burada yaşadığı süre içerisinde yapıların çevresini yeniden düzenletmiş ve bahçenin bir kısmını çiçek bahçesi hâline getirtmiştir. Sultan Reşat'ta zaman zaman burayı ziyaret ederek dinlenme amacıyla kullanmıştır. Maslak Kasırlarını oluşturan yapılardan Kasr-ı Hümayun'da, Sultan II. Abdülhamid'in çalışma ve yatak odalarının dışında, onun Sadrazam Rüştü ve Mithat paşalar tarafından tahta davet edildiği yer olarak bilinen, aynı zamanda tarihî toplantıların da yapıldığı bir salon bulunmaktadır. Tavanı kalem işleriyle bezeli bu salonun iki yanında odalar yer almaktadır. Kasr-ı Hümayun ile bağlantılı olarak ele alınan Mabeyn-i Hümayun, tek katlı bir yapı olup, bu yapının çatı arasındaki balkonun karşısından Limonluk bölümünün üstüne çıkılmaktadır. Diğer bir yapı ise altta bir mutfak bölümü ile üstte tek bir odadan oluşan Çadır Köşkü'dür. Çevrelerindeki yeşil örtüyle bütünleşen mevcut yapıları ile Maslak Kasırları, 19. yüzyıl Osmanlı sivil mimarisinin en seçkin örnekleri olarak günümüzde varlıklarını sürdürmektedirler.[100]

2. VEZİRLER VE DİĞER DEVLET İLERİ GELENLERİNİN SARAYLARI

Kaynaklarda bazı önemli yapılar dışında Osmanlıların özellikle ikamet yapıları hakkında 16. yüzyıldan günümüze fazla bilgi olmamakla birlikte daha çok padişah saraylarından bahsedildiğini, vezir saraylarından yeterince söz edilmediğini görmekteyiz. Ancak devletin ilk merkezleri olan Bursa ve Edirne'de de vaktiyle padişah saraylarından ayrı olarak *"kapı"* denilen paşa konaklarının yaptırılmış olduğu bilinmektedir. Özellikle İstanbul'un fethinden sonra vezir kapısının Gedikpaşa, Mahmutpaşa, Etmeydanı ya da Yerebatan bölgelerinde olduğu kaynaklarda verilen bilgiler arasındadır. Vezirler ve diğer devlet ileri gelenleri tarafından özellikle İstanbul'da çok sayıda yaptırılan sarayların çoğu *"paşa kapısı"* olarak da kullanıl-

mıştır. (Kapı tabiri önceleri hükümdar sarayı manasına gelmekle beraber sonra Osmanlılarda özellikle veziriazam sarayına *"paşa kapısı"* denilmiştir.) 17. yüzyıl başlarından itibaren paşakapısının Babıali'nin şimdiki yerinde veya yakınlarında bulunduğu, bazı istisnalar dışında artık sadrazamların devamlı olarak burada oturduklarından söz edilmektedir.[101] Mirî yapılar olan veziriazam sarayları, genellikle vezirlere tahsis edilmekte, vezâret sonrası ise tekrar saraya intikal etmekte idi. Veziriazamlar değiştikçe sahipleri de değiştiğinden, vezir saraylarının kime ait oldukları ve yerleri çoğunlukla açık bir şekilde tespit edilememektedir.[102] Veziriazamlar özel saraylarını veziriazamlık makamı olarak da kullandıklarından, özel ikametgâhı yetersiz olanlara padişahların saraylar tahsis ettikleri bilinmektedir. Bunlardan biri olan 1654'te Sultan IV. Mehmed'in Sadrazam Derviş Mehmed Paşa'ya ikâmetgâh olarak tahsis ettiği Babıali bölgesindeki saray, büyük ahşap bir konak ile harem ve çeşitli hizmet binalarından oluşmakta idi. Bu saray, 17. yüzyıldan itibaren kısa süreli aralıklar hariç Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar, sadaret dairesi olarak kullanılmıştır.[103] Vezir sarayları, içlerinde hamamları, değerli eşyaların korunması için yapılmış "taş odaları" ve bahçe içinde ayrı bir yapı olarak düzenlenen mutfakları dışında tamamen ahşaptan yapılan yapılar olup, dışa kapalı ve içlerine girmek imkansız denecek kadar güç idi.[104] Bunlara örnek olarak İstanbul'daki Siyavuş Paşa Sarayı ile Sokullu Sarayı verilebilir. Süleymaniye Camii'nin kuzeyinde bulunan Siyavuş Paşa Sarayı çok sayıda odalı, yedi hamamlı ve elli esnaf dükkânı olan bir yapı idi.[105] Yine onun gibi büyük bir saray olan Sokullu Sarayı ise harem ve selâmlık yani hariciye ve dahiliye olmak üzere iki kısımdan oluşmaktaydı. Mehmed Paşa Sarayı ya da Yeni Saray da denilen bu sarayın her iki bölümünde odalar, sofalar ve bendegân daireleri ile dört maiyet ahırı, iki has ahırı, üç hamamı, üç fırını ve birkaç imalâthanesi olduğu bilinmektedir.[106]



İshakpaşa Sarayı. Doğubeyazıd

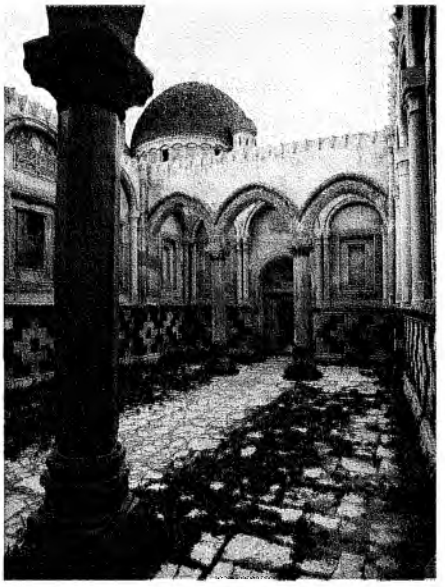
Ancak vaktiyle İstanbul'da yapılmış olan vezir saraylarının çoğu ahşaptan yapıldıklarından, zaman zaman şehirde yaşanan yangın ve depremler sebebiyle harap olmuşlar ve bu yüzden günümüze gelememişlerdir. Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu yapılar arasında, Mimar Sinan'ın genellikle ya saraya yakın, ya da saraya damat olan kişiler için yaptığı saraylarla, bazı köşk ve kasırlar da yer almaktadır. Bilinen kadarıyla Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içinde İstanbul dışında bu döneme ait bir vezir sarayı bulunmamaktadır. Bu durum, hanım sultanların merkezde kalmaları ve İstanbul dışına çıkmalarının yasak oluşuna ve damat vezirlerin İstanbul dışındaki görevlerinin (gözden düşüp damatlıktan çıkarılmadılarsa) kısa süreli oluşlarından dolayı, şehir dışında özel bir ikâmetgâh yaptırma gereği duymamış olmalarına bağlanmaktadır.

Sinan'ın bu tür yapıların pek çoğunu ele aldığı, onardığı veya yenilediği bilinmektedir. Onun yaptığı bütün saraylar, Bosna'daki Mehmed Paşa Sarayı hariç, yoğunluk açısından İstanbul ve çevresinde yer almaktadır. Ele aldığı İbrahim Paşa Sarayı çok sağlam ve kârgir olarak yapıldığı, Mimar Sinan tarafından tamir edilip, yenilendiğinden günümüze gelebilen[107] vezir saraylarının nadir örneklerinden olması sebebiyle önem taşımaktadır.

İbrahim Paşa Sarayı

1520 tarihli bir tamire ait olan vesikadan bu tarihten önce varlığı öğrenilen ancak tam olarak hangi tarihte inşa edildiği bilinmeyen Sultanahmet Meydanı kenarındaki bu saray hakkında Solakzade, binanın II. Bayezid döneminde yapıldığını kaydetmektedir. Kanunî Sultan Süleyman'a 13 yıl sadrazamlık yapan İbrahim Paşa 1524'te düğününü bu sarayda yaptırmıştır. Büyük eğlencelere en uygun yer olduğundan vaktiyle pek çok düğüne şahit olan bu saray, İbrahim Paşa'nın ölümünden sonra da büyük şenliklerin seyrinde kullanılmaya devam edilmiştir.[108] Adı eğlenceli olaylar kadar kanlı olaylara da karışan İbrahim Paşa Sarayı, *"Atmeydanı Sarayı"* ve *"Fazlı Paşa*

Sarayı" olarak da adlandırılmıştır. Kârgir olarak kesme taştan yapılmış olan bu saray,[109] vezir sarayları içinde en mühimi ve en büyüğü olup, diğer saraylara nazaran bazı farklılıklar göstermektedir. Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre, İbrahim Paşa Sarayı'nın yarısı bölünerek padişahlara mahsus saray yapılmıştır.[110] Bu yapının esası Sadrazam İbrahim Paşa tarafından yaptırılmış olup, daha sonraki dönemlerde Mimar Sinan tarafından yenilenmiş ve tamir edilerek genişletilmiştir.[111] İbrahim Paşa Sarayı'nı tasvir eden minyatürlerin bulunduğu eserlerin başında III. Murad Surnâmesi gelmektedir. Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in İbrahim Paşa Sarayı'nda 52 gün, 52 gece süren sünnet düğününün her gününü tespit eden bu eseri minyatürleyen ekibin başındaki Nakkaş Osman, bu düğün kitabıyla aynı zamanda Türk minyatür sanatına büyük bir yenilik getirmiştir. Bu kitapta sarayın tasviri iki yüze yakın sahnede aynen tekrarlanmıştır.[112]


İshak Paşa Sarayı.

Uzun müddet kısmen Defterhane, Mehterhane ve nihayet hapishane olarak kullanılan bu binanın arsasına 1939-40 yıllarında Adliye binasının inşası için sarayın yıktırılması teşebbüsü olmuştur. Gerek bu sebepten, gerekse sarayın asıl bünyesinin belirmesi için devam eden restorasyonlarda sarayın Firuz Ağa Camii tarafındaki bir bölümü yıktırılmıştır. Bunlar, hapishane olarak kullanılan bölümler ile sarayın iki avlusu içindeki ve yapının bugün mevcut kısımları arasındaki binalardır. Geri kalan kısım ise kurtulmuştur. Eldeki belgelerden 1939 yılında dört avlusunun mevcut olduğu anlaşılan sarayın[113] en önemli kısmı ikinci avlusudur. Saraya meydandan bakıldığında solda kalan bu avlu batı ve kuzey yandan zemin katın üzerinde yer alan tonozlu, kubbeli odalar ve onların önündeki kubbeli revaklar ile çevrilmiştir. Bu avlunun ve sarayın en önemli yeri kuşkusuz sultanın bu saraya geldiği zaman oturması için hazırlanan divanhanesidir. Sarayın bilinen en küçük avlusu üçüncü avludur. Saraya karşıdan bakıldığında birinci avlunun sağında bulunan bu avlunun meydana bakan cephesini Tapu ve Kadastro binası örtmektedir. Üçüncü avlunun arkasında bulunan dördüncü avlu ise 1939 yılında Adliye Sarayı'nın buraya yapılması sebebiyle yıkılmıştır. Bugün mevcut değildir.[114]

İshak Paşa Sarayı'ndan bir görünüm.

İbrahim Paşa Sarayı'nın önemi, vezirler ve diğer devlet ileri gelenlerinin yaptırdıkları saray, kasır ve köşkler arasmda nadir örnekler dışında, bu boyutta ve özellikte 16. yüzyıldan günümüze kalan tek örnek olmasıdır. Bina özellikle son zamanlarda çok çeşitli işlerde kullanılmış, yangınlar, zelzeleler ve çeşitli dönemlerde yapılan tamir ve ilâvelerle asıl yapı tanınmayacak hâle getirilmiştir.

Siyavuş Paşa Köşkü

İstanbul'da Küçük Çekmece yolu üzerinde bulunan bu yapı klâsik Osmanlı dönemi saray, kasır ve köşkleri içinde ilginç tasarımıyla dikkati çeken önemli bir yapıdır. Sadrazam Siyavuş Paşa tarafından yaptırıldığından bu isimle anılan köşkün yapım tarihi ile ilgili olarak, Sedad Hakkı Eldem, köşkün önündeki 1571 tarihli çeşmeyi esas almakta ve bu çeşmenin mimarî özelliklerine dayanarak köşk ile aynı tarihte yapılmış olabileceğini öne sürmektedir. *"Çavuşpaşa Köşkü"* ve *"Havuzlu Köşk"* olarak da bilinen bu yapı Mimar Sinan dönemi eseri olup, zaman zaman geçirdiği onarım ve değişikliklerle günümüze sağlam hâlde gelebilmiştir.

Siyavuş Paşa Köşkü'nün en önemli özelliği bir havuzun ortasında yapılmış olmasıdır. Etrafı bir set duvarıyla çevrili bu havuzun vaktiyle bir korkuluğu oldu-

ğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Köşk, bu havuzun ortasında geniş ayaklar üzerine oturmakta ve bir köprü ile bu set duvarına bağlanmaktadır. Kesme küfeki taşından inşa edilen bu yapı dikdörtgen plânlı olup, büyük bir divanhane, yanında küçük bir oda, bir tuvalet ve üstünde bulunan bir asma kattan oluşmaktadır. Üzeri 6,50 m. çapında bir kubbe ile örtülü olan bu köşkün gerek dışı, gerekse içi oldukça sade bir görünüm sergilemektedir. Yapının tek tezyin edilmiş bölümü ana kapısıdır. Ayrıca aynalı tonozla örtülü olan küçük odanın duvarlarında da Bursa kemerleri üzerinde yer alan baklavalı silme dikkati çekmektedir. Siyavuş Paşa Köşkü, Sinan yapılarının sınırlı sayıda günümüze ulaştığı düşünüldüğünde, bu dönem Osmanlı sivil mimarisinin özelliklerini yansıtacak nitelikte bir yapı olması açısından önem taşımaktadır.[115]

İstanbul'da örneklerine sıkça rastlayabileceğimiz Osmanlı saray yapılarına Anadolu'dan bir örnek de, 18. yüzyılda yapılmış olan Doğubeyazid'taki İshak Paşa Sarayı'dır.

İshak Paşa Sarayı.

İshak Paşa Sarayı

İran ve Rus sınırına yakın Doğu Beyazıt ilçesinde 1784'te bir tepe üzerinde inşa edilen bu saray, Osmanlıların Gürcistan valisi olan İshak Paşa soyundan Hasan Paşa'nın oğlu II. İshak Paşa tarafından yaptırılmıştır. Saray, 1789 yılında vezirlik rütbesi ile Çıldır ve Ahıska valiliğine getirilen, 1790'da Şerif Paşa'nın azline sebep olduğundan Hasankale'ye sürülen ve orada ölen İshak Paşa'nın adıyla anılmaktadır. Arazinin doğal yapısına uygun olarak bu saray doğudan batıya doğru oluşturulan bir set üzerinde üç ana bölüm hâlindedir. 7600 m^2 lik bir arazi üzerine oturtulan saray, doğu-batı doğrultusunda 115 m., kuzey-güney doğrultusunda ise 50 m. boyutlarında bir alana inşa edilmiştir. Divan, asker koğuşları, medrese, cephanelik ve erzak depoları, fırın, hamam, zindan, harem dairesi ve maiyet daireleri, cami, sayıları 360'ı bulan odalar ve salonlardan ibaret olan İshak Paşa Sarayı, büyüklü küçüklü çeşitli birimlerin oluşturduğu bir külliye şeklindedir. Sarayın iki avlusundan birincisine, doğuya bakan cephedeki taç kapıdan girilmektedir.[116] Sarayın çok zarar gören bölümlerinin bulunduğu bu avludan ikinci avluya, bir taç kapıdan geçilmektedir. İkinci avlu sarayın bütün önemli bölümlerini çevresinde toplamıştır. Kareye yakın ölçüler içinde düşünülmüş birinci avludan farklı olarak ikinci avlu, dikdörtgen bir alanı kaplamakta olup, bu avlunun solundaki yapılar harap durumdadır. Sağdakiler ise selâmlık, cami, türbe ve karşı tarafta da harem ve mutfak cepheleri olarak eski özelliklerini koruyabilmişlerdir.[117] İkinci avluya bakan Harem girişi üzerinde yer alan sekiz satırlık kitabenin ortasındaki mısrada, sarayın yapım tarihi ile yaptıran İshak Paşa'nın adı verilmektedir.[118]

Türbenin Osmanlı-Safevî savaşlarında kolunu kaybettiğinden *"Çolak"* olarak anılan ve sarayın yapımını başlattığı düşünülen Abdi Paşa"ya ait olduğu belirtilmektedir.[119] Sarayın bir çok bölümünün üst katları yıkılmış olduğundan, karşıdan bakıldığında ilk bakışta kendini hissettiren yapılar camisi ve minaresidir. Caminin krem ve kırmızı renkli taşlarla örülmüş tek şerefeli minaresi, klâsik üslûbun özelliklerini taşımaktadır. Harem Dairesi ile Selâmlık arasında yer alan cami, kare plânlı ve üzeri kubbeli bir ana mekân ile dikdörtgen bir avludan oluşmaktadır. Harem dairesi ise kabul salonları, mutfak, harem dairesi odaları ve hamam gibi bölümlerden meydana gelmektedir.[120] Külliyenin bütün yapılarında özellikle zengin tezyinatlı taş işçiliği dikkati çekmektedir. İshak Paşa Sarayı, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve diğer Avrupa sanat üslûpları (gotik, barok, rokoko, ampir) ve yerel üslûp özelliklerinin tesiriyle inşa edilmiş bir Osmanlı sarayıdır.[121]

Türkler tarihlerinin çeşitli dönemlerinde Anadolu dışında ve Anadolu'da olmak üzere saraylar inşa etmiş-

lerdir. Osmanlı döneminde de fethedilen topraklarda yaptırılan saray, kasır ve köşkler kuşkusuz yukarıda sözü edildiği kadarıyla sınırlı değildir. Sadece belli başlı olanları hakkında bilgi vermeye çalıştığımız bu tür yapılar vaktiyle, Gelibolu, Bolu, Amasya, Silivri, Filibe, Foça, Dimetoka'da olduğu gibi daha başka yerlerde de yapılmışlardır.

Osmanlı saray, kasır ve köşklerinden sağlam hâlde günümüze gelebilenler, sanat ve mimarî açısından olduğu kadar, aynı zamanda yapıldıkları dönemi günümüze yansıtarak geçmişle gelecek arasında bağ kurabilmemizi sağlamaları, Osmanlı sivil mimarisinin saray yapıları hakkında bize bilgi veren birer kaynak olmaları sebebiyle de önem taşımaktadırlar.

---

1 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, İstanbul, 1990, s. 21.
2 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı II*, İstanbul, 1973, s. 174.
3 M. Sözen, *a.g.e.*, s. 34.
4 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, İstanbul, 1990, s. 225-227.
5 M. Sinan Genim, *"Mimar Sinan'ın Sivil Yapıları", Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, İstanbul, 1988, s. 395-396.
6 M. Sözen, *a.g.e.*, s. 34.
7 Şemsettin Sami, *Kâmûsu'l- A'lâm*, c. 6, İstanbul, 1316, s. 4805.
8 Halil İnalcık, "Bursa", *D.İ.A.*, c. 6, İstanbul, 1992, s. 446.
9 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. II, s. 10.
10 C. Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, y.y., s. 586.
11 Çağatay Uluçay, *"Manisa (Selçuklular)"*, İ.A., c. 7, İstanbul, 1988, s. 293.
12 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, y.y., s. 637-638.
13 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 49.
14 C. E. Arseven, *a.g.e.*, s. 638.
15 Ç. Uluçay, *Manisa'daki Saray-ı Amire ve Şehzadeler Türbesi*, İstanbul, 1941, s. 18.
16 İlhami Bilgin, "Manisa Sarayı", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, c. 1, Ankara, 1995, s. 369.
17 Rıfat Osman, *Edirne Sarayı*, (haz.: Süheyl Ünver) Ankara, 1989, s. 16-35.
18 Rıfat Osman, *a.g.e.*, s. 62-109.
19 Rıfat Osman, *a.g.e.*, s. 44-52.
20 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c.1, s. 118-119.
21 C. E. Arseven, a.g.e., s. 590.
22 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986, s. 514.
23 C. E. Arseven, *a.g.e.*, s. 592.
24 Semavi Eyice, "İstanbul (Tarihi Eserler-Saraylar)", İ. A., c. V/2, İstanbul, 1988, s. 1214/54-55.
25 Hülya Tuncay, *Çinili Köşk*, İstanbul, 1980, s. 3-4.
26 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986, s. 514-519.
27 Semavi Eyice, *"Bâb-ı Hümâyun"*, D.İ.A., c. 4, İstanbul, 1991, s. 359-360.
28 Aygün Ülgen, *"Topkapı Sarayı"*, *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1993, s. 36-38
29 S. Eyice, *"Bâbüssaâde"*, DİA, c. 4, İstanbul, 1991, s. 408-409.
30 Metin And, *XVI. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Hayat Tarih Mecmuası*, S. 5, İstanbul, Haziran 1969, s. 26.
31 a C. E. Arseven, *a.g.e.*, s. 614.
32 Yılmaz Önge, *"Topkapı Sarayı'nda Hırka-i Saadet Dairesi"*, *Önasya*, c. 3, S. 31, Mart 1968, s. 13-14.
33 A. Ülgen, *"Topkapı Sarayı"*, *a.g.e.*, s. 39.
34 M. Sözen, *a.g.e.*, s. 91.
35 Mehmet. İpşirli, *"Saray Teşkilâtı"*, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, c. I, İstanbul, 1994, s. 146.
36 Hülya Tezcan, *Köşkler*, İstanbul, 1978, s. 3-16.
37 H. Tezcan, *a.g.e.*, s. 23-25.
38 A. Ülgen, *"Topkapı Sarayı"*. *a.g.e.*, s. 39.
39 Kemal Çığ, *"Topkapı Sarayı Müzesi"*, *Türkiyemiz*, S. 11 (50. Yıl Özel Sayısı), Ekim 1973, s. 31.
40 Aygün Ülgen, *"Boğaziçi Sarayları"*, *İstanbul Armağanı 2 Boğaziçi Medeniyeti*, İstanbul, 1996, s. 127- 128.
41 Reşat Ekrem Koçu, *"Aynalıkavak Sarayı"*, *Türkiyemız*, S. 5, Ekim 1971, s. 23, 26.
42 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 100.
43 Semavi Eyice, *"Aynalıkavak Sarayı"*, D.İ.A, c. 4, İstanbul, 1991, s. 264-266.
44 Aygün Ülgen, *"Boğaziçi Sarayları"*, *İstanbul Armağanı 2. Boğaziçi Medeniyeti*, İstanbul, 1996, s. 127-131.
45 Hüseyin Ayvansarayî, *Hadîkatü'l Cevâmi*, c. II, Dersaadet, 1281, s. 89.
46 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, s. 448.
47 Eremya Çelebi Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi (XVII. Asırda İstanbul)*, İstanbul, 1952, s. 265-266.
48 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 119-121.
49 Halûk Şehsuvaroğlu,, *"Le Palais de Dolmabahtchê"*, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, S. 102, İstanbul 1950, s. 24.
50 Bkz.: H. Şehsuvaroğlu, *"Le Palais de Dolmabahtchê"*, *a.g.e.*, s. 24; S. H. Eldem, İstanbul Anıları, İstanbul, 1979, S. XIII; O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984, s. 295; M. Sözen, *The Evolation of Turkish Art and Architecture, İstanbul*, y.y., s. 186; S. Eyice,"İstanbul", İstanbul, Ankara, 1993, s. 78.
51 Bkz.: M. Sözen, *"Dolmabahçe Sarayı"*, D.İ.A, c. 9, İstanbul, 1994, s. 505; *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975, s. 351; Dilek Dişbudak, "Milli Saraylar ve 19. Yüzyıl Mimarlığı", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 9, İstanbul, Aralık 1990, s.37.
52 O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, s. 524-525.
53 Afife Batur-S. Batur, "Dolmabahçe Sarayı",*Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, c. 4, s. 1068-1077.
54 M. Sözen, *The Evolation of Turkish Art And Architecture*, s. 186.
55 Çelik Gülersoy, Dolmabahçe, *Çağlar Boyu Istanbul Görünümleri III*, İstanbul, 1984, s. 156-159.
56 A. Batur- S. Batur, "Dolmabahçe Sarayı", *a.g.e.*, s. 1071-1073.
57 Ç. Gülersoy, *a.g.e.*, s. 182.
58 Çelik Gülersoy, *"Dolmabahçe Sarayı"*, Türkiyemiz, S. 11, İstanbul, Ekim 1973, s.99-100.
59 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 131-133.
60 Çelik Gülersoy, *Ihlamur Mesiresi*, İstanbul, 1983, s. 3-4.
61 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 159-160.
62 Çelik Gülersoy, *Küçüksu, Çeşme, Kasır*, İstanbul, 1985, s. 50-51.; M. Sözen, *a.g.e.*, s. 166.
63 Ç. Gülersoy, *a.g.e.*, s. 12.
64 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 169-172
65 Ç. Gülersoy, *Küçüksu Çeşme, Kasır*, s. 87.
66 Ç. Gülersoy, *a.g.e.*, s. 92-93.
67 Ç. Gülersoy, *a.g.e.*, s. 50-51.
68 Afife Batur, *"Yıldız Sarayı"*, *Tanzımattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul, 1985, c. 4, s. 1048.
69 Rakım Ziyaoğlu, *Yorumlu İstanbul Kütüğü* 330-1983, İstanbul, 1985, s. 49.
70 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 196, 198.
71 Sevim İlgürel, "Yıldız Köşkü", *TA*, c. 13, İstanbul, 1986, s. 423-424.

72 A. Batur, "Yıldız Sarayı", *a.g.e.*, s. 1052.
73 Bülent Bilgin, "Yıldız Sarayı", *İlgi*, S. 35, İstanbul, 1983, s. 21-29.
74 Selda Besnier (Kılıçoğlu), "Yıldız Sarayı Büyük Mabeyn Köşkü", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, S. 6, Ankara, 1987, s. 187.
75 S. H. Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, c. II, İstanbul, 1974, s. 445.
76 S. Besnier, "*Yıldız Sarayı Büyük...*", *a.g.e.*, s. 189.
77 Feryal İrez-Vahide Gezgör, "*Yıldız Sarayı Kasr-ı Hümayunlarından Şale*", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, c. 2, Ankara, 1995, s. 315.
78 Bedi N. Şehsuvaroğlu, "Almanya İmparatoru II. Wilhelm'in Yurdumuzu Ziyaretleri", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 6, İstanbul, Temmuz 1972, s. 22, 27.
79 F. İrez-V. Gezgör, "Yıldız Sarayı Kasr-ı Hümayunlarından Şale", *a.g.e.*, s. 315.
80 Nurhan Atasoy, "Çırağan Sarayı", *İstanbul Üniversitesi Bülteni Atatürk Özel Sayısı*, c. II, S. 2, İstanbul, 1982, s. 22-24.
81 Haluk Şehsuvaroğlu, *Eski Türk Sanatları*, İstanbul, 1960, s. 30.
82 N. Atasoy, "Çırağan Sarayı", *a.g.e.*, s. 25-26.
83 Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İstanbul, 1981, s. 178.
84 Leylâ Saz, *Haremin İç Yüzü*, İstanbul, 1974., s. 76-79.
85 Aygün Ülgen, "Çırağan Sarayı", *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 6, İstanbul, 1993, s. 68-69.
86 Mustafa Cezar, "Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, İstanbul, 1963, s. 376-377.
87 S. Eyice, "*İstanbul*", İstanbul, Ankara, 1993, s. 78.
88 Eremya Çelebi Kömürcüyan, *a.g.e.*, s. 291-292.
89 Sedad Hakkı Eldem, *Boğaziçi Anıları*, İstanbul,1979, s. 330.
90 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 183.
91 Aygün Ülgen, "Beylerbeyi Sarayı", *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 6, İstanbul, 1993, s. 204.
92 S. H. Eldem, *Türk Evi Plân Tipleri*, s. 205.
93 P. Tuğlacı, a.g.e., s. 211.
94 İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle ÜsküdarTarihi*, c. II, İstanbul, 1977, s. 186.
95 S. H. Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, c. II, s. 429.
96 İ. H. Konyalı, *a.g.e.*, s. 193-194.
97 S. H. Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, c. II, s. 437.
98 B. A. Photiades, "*The Palace of Beylerbeyi*", T.T.O.K. Belleteni, S. 260, İstanbul, 1963, s. 28.
99 M. Sözen, "Maslak Kasırları", *Türkiyemiz*, S. 63, İstanbul, Şubat 1991, s. 4.
100 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 214-220.
101 Tayyib Gökbilgin, "*Bâb-ı Âlî*", İ.A., c. 2, İstanbul, 1979, s. 174-175.
102 M. Sinan Genim, "Mimar Sinan'ın Sivil Yapıları", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, İstanbul, 1988, s. 396.
103 T. Gökbilgin, "Bâb-ı Âlî", *a.g.e.*, s. 175.
104 S. Eyice, "İstanbul (Tarihi Eserler-Saraylar)", *İA*, c. 5/2, İstanbul, 1988, s. 1214/126.
105 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, c. I, (Tâbi'î: Ahmed Cevdet), Dersaadet, 1314, s. 322.
106 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, y.y., s. 614-616.
107 M. Sinan Genim, "Mimar Sinan'ın Sivil Yapıları", *a.g.e.*, s. 393-395.
108 Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, İstanbul, 1972, s. 14-15.
109 N. Atasoy, *a.g.e.*, s. 25, 34.
110 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, s. 322.
111 N. Atasoy, *a.g.e.*, s. 165; M. S. Genim, "Mimar Sinan'ın Sivil Yapıları", *a.g.e.*, s. 395.
112 N. Atasoy, *a.g.e.*, s. 46.
113 N. Atasoy, *a.g.e.*, s. 78-80,
114 N. Atasoy, *a.g.e.*, s. 85-143.
115 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 240-241.
116 Hamza Gündoğdu, *Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı*, Ankara, 1991, s. 16-21.
117 Gazanfer Erim, "İshak Paşa Sarayı", *Türkiyemiz*, S. 22, İstanbul, Haziran 1977,s. 30.
118 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 246-252.
119 H. Gündoğdu, *a.g.e.*, s. 45.
120 M. Sözen, *Devletin Evi Saray*, s. 251-255.
121 H. Gündoğdu, *a.g.e.*, s. 76-77.

XVIII. VE XIX. YÜZYIL SAHİL SARAYLARI

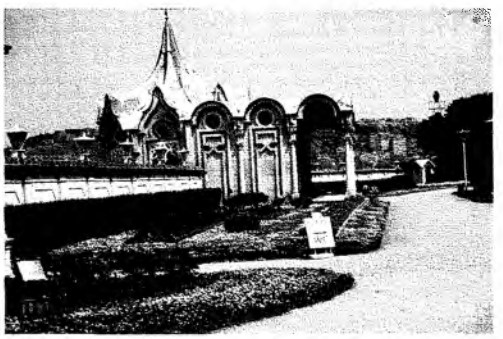
DOÇ. DR. NECLA ARSLAN SEVİN
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

İstanbul'daki ilk padişahlık sarayı, Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Eski Saray (Saray-ı Atik)'dır. Kısa bir süre sonra, nedenleri pek açık olmamakla birlikte, eski saray çevresindeki yoğun yerleşimden uzaklaşma, gelişen yeni isteklere daha kolay çözüm bulma (Sözen 1990: 38) ve bunun gibi gerekçelerle bugünkü Topkapı Sarayı (Saray-ı Cedid)'nın yapımına başlanmıştır. 19. yüzyıl ortalarına kadar çeşitli dönemlerde eklenen köşk ve diğer yapılarla sürekli büyüyen Topkapı Sarayı, yüzlerce yıl boyunca, 19. yüzyıl ortalarına kadar, Osmanlı padişahlarına konut ve yönetim merkezi olarak hizmet vermiştir. Bu süre içinde Üsküdar, Beylerbeyi, Beşiktaş, Bebek ve Haliç kıyıları gibi bölgelerde köşk yapımı gerçekleştirilmiş ise de bu yapılar çok fazla kullanılmamıştır.

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı padişahları Topkapı Sarayı'nın dışında daha sık ve uzun sürelerle kalmaya başlamışlardır. Bu nedenle saray, köşk ve kasır yapımı hız kazanmış, önce Haliç, ardından da Boğaziçi kıyıları 18. ve 19. yüzyıl boyunca sürekli bir yapılaşmaya sahne olmuştur.

Beylerbeyi Sarayı Setlerin Başlangıcı

Kağıthane, Topkapı Sarayı'nı haremlerini ve belli başlı memurlarını da alarak uzun sürelerle terkeden Osmanlı padişahlarının ilk konakladıkları bölgedir. Bölge 18. yüzyıl başlarında, Lale Devri olarak da bilinen Sultan III. Ahmed devrinde önem kazanmıştır. Padişah ve sadrazamı Damat İbrahim Paşa, Fransa'ya elçi olarak gönderilen 28 Çelebi Mehmed Efendi'nin raporunda belirttiği Paris'teki köşk ve saraylardan çok etkilenmiş ve 1722'de Kağıthane Deresi etrafında köşk ve saray inşasına başlanmıştır. Bu yeni saray yerleşimi için Kağıthane'nin seçiminde; dere nedeniyle suyun kullanımının rahat olması, Topkapı Sarayı'na yakınlığı, ulaşımda Haliç'in büyük kolaylık sağlaması, spor karşılaşmaları ve mesire için yeterli büyüklükte alanların bulunması rol oynamış olabilir.



Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü

Lale Devri Kağıthane'sinin en büyük özelliği suyun yapay uygulamalarla mimari ile bütünleştirilmesidir. Bu çerçevede önce dere yatağı temizlenmiş, daha sonra dere yatağına çeşitli noktalardan kanallar açılmış ve bu kanallar mermerlerle döşenmiştir. Derenin içine çeşitli yerlerde set ve kaskatlar yapılarak küçük şelaleler oluşturulmuş, kanallardan gelen sular bu şelale ve kaskatlardan geçerek mermer havuzlarda toplanmıştır. Derenin tanzimi bittikten sonra inşa çalışmalarına başlanmış ve kıyı boyunca Sadabad, Hüsrevabad, Şevkabad, Kasr-ı Neşad gibi, yüzün üzerinde ahşap köşk ve saray inşa edilmiş; Hüsrevabad bahçesinin bir kısmına ağaç dikilmiş, diğer bölümler de vezirlere dağıtılarak buralarda çeşitli renklerde köşkler ve bahçeler yükselmiştir (Aktepe 1984-85).

Kağıthane, Patrona Halil Ayaklanması ile büyük bir yıkıma sahne olmuştur. Ancak III.Ahmed'ten sonra tahta çıkan I. Mahmud'un bu yıkımı

durdurması, kısa bir süre sonra yeniden ihya edilmesine imkan sağlamıştır. Kağıthane'nin Lale Devri'ndeki görünümü bugün yalnızca Osmanlı tarihçilerinin kitaplarında ve seyahatnamelerin satırları arasında kalmıştır. Özellikle Ayda Arel'in (1974: 21-29) bu kaynakları temel alarak yaptığı çalışma ve vardığı çıkarımlar, dönemin mimarisine önemli ölçüde ışık tutacak niteliktedir.

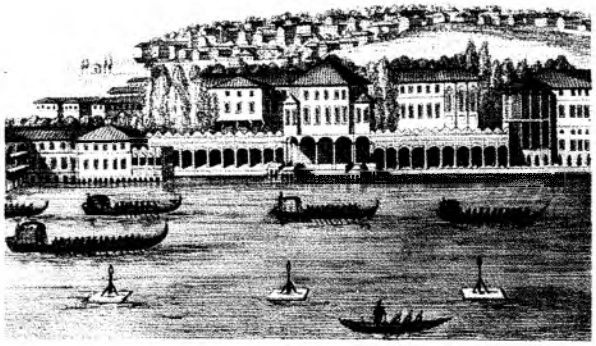
Lale Devri'ndeki bu ilk yapılaşmanın ardından, Kağıthane, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca sürekli bir yapılaşmaya sahne olmuştur. Bu çalışmalar, yörenin en büyük ve önemli binası olan Sadabad Sarayı üzerinde yoğunlaşmıştır. Sadabad Sarayı'nda III.Ahmed devrinden sonra ilk çalışma I. Mahmud döneminde gerçekleşmiştir. Sarayın, I.Mahmut döneminde ilk yapımına uygun olarak yenilendiği anlaşılmaktadır. Sadabad Sarayı, o yıllarda İstanbul'da en fazla dikkati çeken yapılardan biridir. 18.yüzyılda İstanbul'a gelen Oliver (1977: 92-93) seyahatnamesinde sarayı uzun uzun anlatmaktadır: *"...buradan, ahşap bir köprüden geçmek suretiyle padişahın sarayına gidilir. Zarif ve zevkli bir şekilde yapılmış olan bu sarayın biraz ilerisinde, dere, yolundan çevrilerek geniş bir alana alınmıştır. Kanalda toplanan sular, hususi şekilde yapılmış mermer merdivenlerden şelaleler halinde düşerek aşağıya dökülür ve muhtelif havuzlar teşkil ettikten sonra eski dere yatağına iner. Avrupa'nın en nefis parkları arasında yer almaya layık bu yerleri fevkalade güzel ağaçlar gölgelemektedir..."*. I.Mahmud devrinin Sadabad Sarayı, sık kullanılmaması nedeniyle 18.yüzyıl sonlarına doğru iyice harap duruma gelmişti.

Dolmabahçe Sarayı

Saray III. Selim döneminde tamir edilmiş ve özellikle spor karşılaşmaları, cirit oyunları ve askeri eğitimi izlemek isteyen padişah tarafından sık sık kullanılmıştır.

Sultan II. Mahmud döneminde Sadabad Sarayı'nda yeni bir inşa çalışması gerçekleştirilmiştir. Sultan, tahta çıktıktan hemen sonra eski sarayı yıktırarak Mimar Kirkor Amira Balyan'a yeniden inşa ettirmiştir. Bu yeni saray, II. Mahmud döneminin en büyük saray yapılarından biridir. Dönemin gezginlerinden Raczynski (1980: 51-52), saraydan; *"Dış avlunun bir kenarı boyunca uzanan geniş bir kanal birkaç havuza su götürüyor. Şadırvan, altın yaldızlı bronzdan yapılmış olup oyma resimler, süslü püslü yazılar ve her türlü ağaç, yaprak motifleriyle süslenmiş. Biraz ileride satranç tahtası şeklinde mermerle örtülü aynı kanal, on ya da onbir ayak yükseklikten düşen bir şelale meydana getiriyor"* şeklinde bahsetmektedir. II.Mahmud döneminin Sadabad Sarayı, önceki gibi havuzun kıyısına (L) plan şemasında inşa edilmişti. Sarayda, o yıllarda giderek yaygınlaşan Ampir üslubun etkisi görülmektedir. II. Mahmud Sadabad Sarayı'nda kısa bir süre yaşamıştır. Sultan, art arda gelen talihsiz olaylar sonucu burayı terketmiş ve yapı kendi haline bırakılmıştır.

Sadabad Sarayı'nda son inşa faaliyeti Sultan Abdülaziz döneminde gerçekleştirilmiştir. Sultan Abdülaziz iyice harap durumda olan yapıyı yıktırarak yerine Mimar Sarkis ve Agop Balyan'a 1862-63'te yenisini inşa ettirmiştir. Önceki saraylarla aynı yerde inşa edilen Neo-klasik üsluptaki bu son Sadabad Sarayı, çevresinde bulunan çeşitli dönemlere ait yapılarla birlikte 1941 yılında yıktırılmıştır.



Beşiktaş Sarayı

Topkapı Sarayı Mecidiye Köşkü

Boğaz'ın Beşiktaş bölümü Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren Osmanlı padişahlarının en çok ilgisini çeken köşelerden biri olmuştur. Buradaki ilk köşk inşaatı II. Beyazid dönemine kadar uzanır (Ünver 1967: 10). Daha sonraki yüzyıllar içerisinde burada çeşitli köşkler inşa edilmiş, eskiyenler olanlar onarılmıştır. Ancak bölge özellikle III. Selim döneminde önem kazanmış ve padişah burada, özellikle Beşiktaş, Ortaköy ve Bebek semtlerinde daha uzun süreler yaşamaya elverişli yeni köşkler inşa ettirmiştir

Esma Sultan Sarayı

18. yüzyıl sonundan itibaren yaygınlaşmaya başlayan Boğaziçi'ndeki büyük sahilsaray ve köşkler zincirinin ilk halkasını oluşturan eski Beşiktaş Sarayı Beşiktaş'tan Kabataş'a, denize paralel olarak uzanan çok büyük bir arazi üzerine kurulmuştu. Saray, geleneksel Osmanlı saray yerleşimine uygun olarak çok sayıda bağımsız köşk, kasır ve binadan oluşuyordu. 1797 ve 1808 tarihli iki belgede Beşiktaş Sahil Saray-ı Hümayunu'nda dokuz köşk ve onlarca yapıdan bahsedilmektedir. Sarayın denize paralel olarak yerleştirilen başlıca yapıları, Kabataş'tan Beşiktaş yönüne doğru; Mabeyn İskelesi, Kafesli Köşk, Balıkhane Kasrı, Kameriyeli Mehtap Bahçesi ve Köşkü, Mermer Köşk ve arkasındaki fevkani tarik, Valide Sultan Dairesi, Ağalar Koğuşu ve Çinili Mabeyn-i Hümayun Kasrı'ydı (Eldem 1979: 38). Beşiktaş Sarayı Sultan II.Mahmud döneminde de önemli onarımlar geçirmiş ve yeni binalar kazanmıştır. Ancak Sultan Abdülmecit tahta çıktıktan sonra 1840'ların sonlarında bu yapıyı yıktırarak aynı yere bugünkü Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirmiştir.

Beşiktaş Sarayı, Osmanlı saray mimarisindeki değişimin ilk belirgin uygulamalarının yakından izlendiği erken tarihli örneklerden biriydi. Saray, Topkapı'daki gibi birbirinden bağımsız köşklerden oluşmaktaydı, ancak burada köşk ve diğer yapılar galeri ve kafesli duvarlarla birbirine bağlanarak bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştı. Yapılarda geleneksel plan şemalarından kopuş söz konusu olmamakla birlikte cephelerde aylama askılı panolar, silme, İyon ve Korint başlıklı sütunlar gibi Batı kaynaklı uygulamalar görülmekteydi. Saray, yerleşim açısından da ilginç bir özelliğe sahipti. Denizin hemen kıyısındaki bu yapılar, Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi, surlar ve yüksek duvarlarla kentten soyutlanmamış, harem bölümü geride olmakla birlikte, en azından Boğaz'a bakan cepheleriyle bir anlamda dışa açılmıştır. Beşiktaş Sarayı'nın bir diğer önemi, ilk kez olarak adı bilinen bir yabancı ressamın burada görev almış olmasıdır. Alman asıllı mimar, peyzaj mimarı, dekoratör ve ressam olan Melling, padişahın özel mimarı olarak bu sarayda çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir.

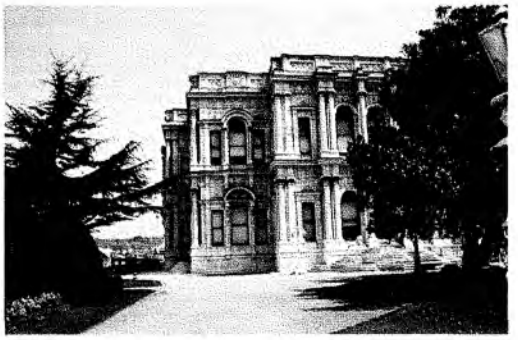
II. Mahmud dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda pek çok alanda önemli değişimlerin adımlarının atıldığı bir dönemdir. Bu değişim çabaları padişahın yaşayacağı konutlara da yansımıştır. Topkapı Sarayı'nda olabildiğince kısa sürelerle yaşamaya özen gösteren II.Mahmud'un tahta çıkar çıkmaz yaptığı ilk iş Beşiktaş Sarayı'nı sürekli yaşamaya uygun hale getirmek olmuştur. Ancak, özellikle kışın ısınma sorunu çözümlenemediği için yeni bir saray yapımına karar verilmiştir.

II. Mahmud döneminin en önemli saraylarından biri olan Çırağan Sarayı (Yeni Beşiktaş Sarayı), 1834-41 yılları arasında inşa edilmiştir. Aynı yerde daha önce III.Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan'ın sarayı bulunuyordu. II.Mahmud'un inşa ettirdiği saray, geleneksel Osmanlı mimarisinden bütünüyle farklıydı. Saray, sahilde Beşiktaş'tan Ortaköy'e, geride Yıldız Tepelerine kadar uzanan çok geniş bir arazi üzerine kurulmuştu ve Merasim, Mabeyn Dairesi, Daire-i Hümayun, Harem ve çeşitli işlevlerde on yapıdan oluşuyordu.

Sadabad Sarayı

Eski Çırağan Sarayı taş, mermer ve ahşabın

uyum içinde bir arada kullanıldığı bir yapıdır. Beden duvarları taş ve ahşap, sütunları mermer, iç ve dış kaplamaları ise yine ahşaptır. Malzemenin böylesine kullanımı tamamen Osmanlı'ya özgüdür. Saray klasik bir Yunan tapınak cephesini andıran üçgen alınlığı, Dor, İyon ve Korint başlıklı sütun ve plastırları, kat ayrımını belirginleştiren silmeleri, aylama askılı panoları, mermer çatı korkulukları ve geniş merdivenleriyle Ampir ve Neo-klasik üslup özellikleri göstermekteydi. Yapı, II. Mahmud'tan sonra kısa bir süre Sultan Abdülmecit tarafından kullanılmış, ancak sonra terk edilerek kendi haline bırakılmıştır. Sultan Abdülaziz devrinde yıkılan sarayın yerine bugünkü Çırağan Sarayı inşa edilmiştir.



Beylerbeyi Sarayı

Sultan II. Mahmud'un İstanbul'da inşa ettirdiği bir diğer önemli yapı, bugünkü Beylerbeyi Sarayı'nın yerinde bulunan eski Beylerbeyi Sarayı'dır. Beylerbeyi'nin İstavroz Bahçesi olarak isimlendirilen bölümü, Bizans döneminden itibaren saray yerleşimine sahne olmuştur. Osmanlı döneminde ise, özellikle 17. yüzyılda önem kazanmaya başlamıştır.

Eski Beylerbeyi Sarayı

Lale Devri ve sonrasında burada çok sayıda köşk ve kasır inşa edilmiştir. Sultan II.Mahmud burada yazlık olarak planlanan bir saray inşa ettirmiştir. Beşiktaş Sarayı ile birlikte 19. yüzyılın ilk yarısında Boğaz'da bulunan en büyük sahilsaraylardan biri olan Beylerbeyi Sarayı'nın yapımı 1827-30 yılları arasında gerçekleşmiştir. Sarayın sahil tarafında Şevkabad Köşkü, Büyük Yalı ve Harem binası, kara tarafında ise Mermer Köşk (Serdab Köşkü), Sarı Köşk, çeşitli bendegan daireleri, hamamlar, mutfaklar ve ahırlar bulunmaktaydı (Sözen 1990: 183). Seyahatnamelerdeki anlatımlardan, sarayın mimarisi ve iç mekan dekorasyonunun geleneksel Osmanlı ile Batılı üslupların karışımı olduğu anlaşılmaktadır. Eski Beylerbeyi Sarayı'ndan günümüze ulaşan en önemli bölüm, saray arazisinin arkasında yükselen setler halindeki bahçelerdir. Her biri başka milliyete bağlı bir bahçıvan tarafından o ülkelerin beğenisine uygun olarak düzenlenen bu setler ayrıca havuz ve heykellerle de bezenmiştir. Eski Beylerbeyi Sarayı 1852'de çıkan bir yangın sonucu harap olmuş ve ardından yıktırılmıştır. Daha sonra Sultan Abdülaziz tarafından aynı yere bugünkü Beylerbeyi Sarayı inşa ettirilmiştir.

Sultan II. Mahmud bu büyük sarayların yanısıra İstanbul'un çeşitli köşelerinde büyüklü küçüklü çok sayıda saray ve köşk inşa ettirmiştir. Ayrıca Topkapı Sarayı da bu dönemde yeni köşk ve saraylara kavuşmuştur. Bunlar arasında 1862'deki büyük yangın sonucu ortadan kalkan Topkapı Sahil Sarayı (Yazlık Harem) ve günümüze ulaşan Alay Köşkü en önemli olanlarıdır.

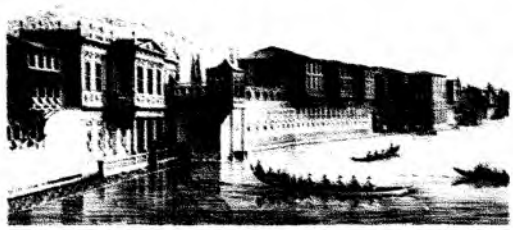
Sultan Abdülmecid dönemi Osmanlı sarayı açısından yeni bir evrenin başlangıcıdır. Sultan Abdülmecit tahta çıktıktan kısa bir süre sonra, yaz kış sürekli yaşamaya uygun, Batı'daki kraliyet saraylarına benzer yeni bir saray inşa ettirmeye karar vermiş ve bu yeni sarayı için Dolmabahçe'deki Eski Beşiktaş Sarayı'nın bulunduğu alanı seçmiştir. Bu amaçla önce eski yapı yıktırılmış ve yerine bugünkü Dolmabahçe Sarayı inşa ettirmiştir. Sarayın planı Garabet Balyan tarafından hazırlanmış ve inşaat yine aynı mimarın kontrolünde sürmüştür. Bahçeye girişi sağlayan iki ana kapı ve bazı salonların bezemeleri, Garabet'in oğlu Nikagos Balyan tarafından gerçekleştirilmiştir.

Dolmabahçe Sarayı'nın yapımına tam olarak ne zaman başlandığı bilinmemektedir. Muhtemelen 1840'ların sonunda başlayan inşaat faaliyeti 1856'da tamamlanmış ve sultan aynı yılın 7 Haziran günü büyük bir törenle yeni sarayına yerleşmiştir. Bundan böyle artık Osmanlı padişahlarının mutlak ikametgahı olan Topkapı Sarayı

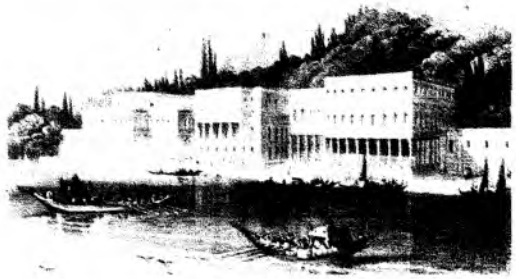
bütünüyle terkedilmiş ve bu yapı eski padişahların haremleri için bir barınak olmuştur.

Dolmabahçe Sarayı, III.Ahmed döneminde başlayan değişimin 150 yıllık bir sürecin ardından mimarlık alanındaki ilk sonuçlarından biridir.

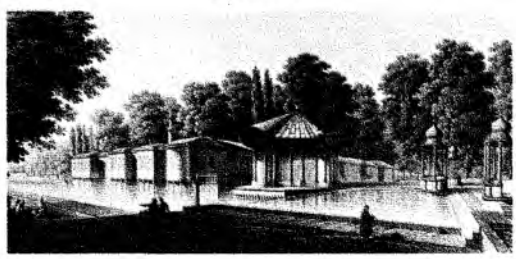
Geç Dönem Osmanlı saray mimarlığının hem toplumsal tarih hem de mimarlık tarihi açısından önemli ve ilginç özelliklerinden biri, III. Ahmed döneminden itibaren hanedana mensup kadınların İstanbul'un başta Haliç ve Boğaziçi olmak üzere çeşitli bölgelerinde kendilerine ait saraylara sahip olmalarıdır. Bu kadınlar padişahların anneleri, kız kardeşleri ve yeğenleridir. Valide Sultanlar ve Hanım Sultanlara ait saraylar hem mimari hem de dekorasyon açılarından dönemin modasını ve mimari anlayışını yansıtmaktadır.



Hatice Sultan Sarayı



Çıragan Sarayı



Sadabad Sarayı

Hanedan mensubu kadınlara ait saraylar arasında en önemlilerinden biri Ortaköy'deki Hatice Sultan (Neşatabad) Sarayı'dır. III. Selim'in kız kardeşi olan Hatice Sultan, Osmanlı kadınları içinde en geniş özgürlüğe sahip olanıdır. Evlendiği zaman Sultan tarafından kendisine hediye olarak verilen saray, devrin modası ve mimari anlayışına göre Melling tarafından yenilenmiş, daha önceden varolmayan yeni binalar eklenmiştir. Melling'in saraya eklediği Ağalar dairesi olarak isimlendirilen yeni bir yapı, İstanbul'daki Neo-klasik üslup özellikleri gösteren ilk binadır. Melling, ayrıca, sarayın arkasındaki geniş bahçeleri Batı tarzında yeniden düzenlemiş, sarayın iç mekanlarını Batı anlayışında dekore etmiştir. Hanım Sultanlar arasında bir diğer önemli isim, II. Mahmud'un kız kardeşi Esma Sultan'dır. Esma Sultan'ın Maçka, Arnavutköy, Ortaköy ve Eyüp'te sarayları bulunuyordu. Bunlardan Eyüp'teki Esma Sultan Sarayı, Haliç'in hemen kıyısında yer alıyordu. Bu nispeten küçük iki katlı saray Neo-klasik üsluptaydı.

Hanım Sultan ve Valide Sultan sarayları, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde de önemini korumuştur. Bugün çeşitli kurumlar tarafından kullanılmakta olan Cemile ve Münire Sultan Sarayları, Zekiye Sultan Yalısı vd. İstanbul'un silüetinde önemli yere sahiptir.

18. ve 19. yüzyıllarda bir yandan yeni saraylar inşa edilirken Topkapı Sarayı da ihmal edilmemiştir. Sarayda daha önce yapılmış olan binaların bir kısmı devrin mimari anlayışına göre yenilenmiş ve ayrıca yeni binalar inşa edilmiştir. Topkapı Sarayı'nda en son inşa edilen bina, Mecidiye Kasrı'dır.

KAYNAKLAR

Aktepe, M. (1984-83). "18.Yüzyılın İlk Yarısında Kağıthane ve Sa'dabad", *TTOKB*, 72, 14-19.

Arel, A., (1975). *18.Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul.

Arslan, N., (1992). *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18.Yüzyıl Sonu ve 19.Yüzyıl)*, İstanbul.

Arslan, N., (1993). "Osmanlı Sarayı ve Mimar Antoine Ignace Melling", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu – 17-18 Aralık 1992*, Yayına Hazırlayan: Zeynep Rona, İstanbul.

Arslan, N., (1994). "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Beşiktaş Sahilinde Saray Yerleşimi", *Milli Saraylar 1994-1995*, 102-114.

Arslan N., (1995). "Beşiktaş Sarayı", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler, I*, 113-122, Ankara.

Cezar, M., (1991). *19.Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul.

Cezar, M., (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul.

Davis, F., (1970). *The Palace of Topkapı in Istanbul*, New York.

Eldem, S.H., (1969). *Köşkler ve Kasırlar I*, İstanbul.

Eldem, S.H., (1974). *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul.

Eldem, S.H., (1977). *Sa'dabad*, İstanbul.

Eldem, S.H., (1979). *Boğaziçi Anıları*, İstanbul.

Eldem, S.H., (1979). *İstanbul Anıları*, İstanbul.

Eyice, S., (1986). "Kağıthane-Sadabad-Çağlayan", *Taç*, 1, 29-36.

Goodwin, G., (1987). *A History of Ottoman Architecture*, London.

Gülersoy, Ç., (1984). *Dolmabahçe Sarayı Çağlar Boyu İstanbul Görünümleri III*, İstanbul.

Koçu, R.E., (Tarihsiz). *Topkapı Sarayı*, İstanbul.

Kuban, D., (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul.

Miller, B., (1931). *Beyond the Sublime Porte*, New Haven.

Oliver, G.A., (1977). *Türkiye Mektupları*, Çev.: Oğuz Gökmen, Ankara.

Penzer, N.M., (1967). *The Harem*, London.

Perot, J., (1991)., *Antoine-Ignace Melling (1763-1861) Artiste Voyageur*, Paris.

Raczynski, E., (1980). *1814'te İstanbul ve Çanakkale'ye Seyahat*, Çev.: K.Turan, İstanbul.

Sözen, M., (1990). *Devletin Evi Saray*, İstanbul.

Uluçay, M.Ç., (1985). *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara.

Ünver, S., (1967). "Bir Beşiktaş Sarayı Vardı", *Hayat Tarih Mecmuası*, 10, 10-13.

I. AHMED DÖNEMİ'NDE EDİRNE SARAYI TAMİRİ

DOÇ. DR. SAİT ÖZTÜRK
TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ (İSAM)

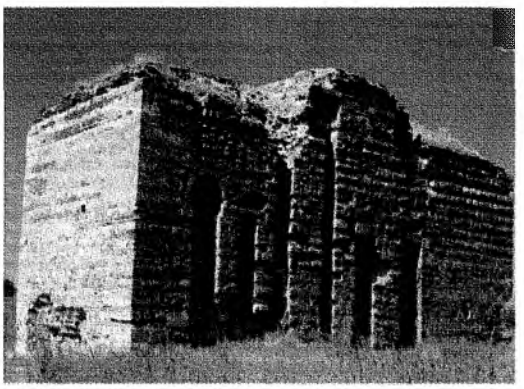
Tarihi süreç içerisinde yer almış her millet ve devletin siyasi, iktisadi, askeri hatta kültürel hedeflerinin belirlenmesinde, politikaların tesbitinde coğrafi mekan faktörünün yeri gözardı edilemez. Zira devletler geliştirmek istedikleri stratejilerini ve politikalarını, ülkelerinin coğrafi şartlarını ve konumlarını gözönünde bulundurarak belirlemeye çalışırlar.[1]

Sosyolog Tuna'nın Anadolu şehirleri için kullandığı ifadeler, bu özellikleri haiz diğer Osmanlı şehirleri için de geçerliliğini korumaktadır. Zira şehirlerin ortaya çıkış ve gelişme sürecinde özellikle coğrafi faktörün ne denli bir önem taşıdığında kuşkumuz yoktur.

Tuna'nın tanımlaması şöyle; *"Tarihin her döneminde konumu ve üzerinde yaşayan toplumların çevre ile gerçekleştirdikleri ilişkilerde, başarılı örgütlenmelere sahne olan Anadolu, şehirli bir özelliğe sahip olarak önemli bir yer tutmuştu. Üzerinde yer alan çeşitli uygarlıklar ve uygulanan farklı siyasetler sonucu elde edilen başarılar ölçüsünde şehirlerine sahip olan Anadolu'nun bir geçit ve bağlantı yeri olması nedeniyle, kurulan bağlantıların düğümlendiği yerlere göre şehirleri önem kazanmıştı. Anadolu'da uygulanan siyasete göre, geçit yerinin özellikleri açısından, çevre ile bağlantıların örgütlendiği noktalar yerine göre uç bölgelerde şehirlerin ortaya çıkmasına yol açmış yerine göre ise geçit noktalarının denetimine bağlı şehirler ortaya çıkmıştır".*[2]

Edirne şehri, coğrafi şartların tarih boyunca sürekliliğinin sağlanmasında en önemli amil olan bir şehirdir. İstanbul'u ve dolayısıyla bütün yakın doğuyu Avrupa'ya bağlayan kadim ana yol üzerinde bulunması ile hususi bir önem kazanmaktadır. Yine bu ana yolun İstanbul'dan önce son büyük merhalesini teşkil etmektedir. Meriç vadisini takip ederek Bulgaristan'dan gelen yol, doğu Trakya düzlüklerine girmeden önce ulaşıma engel olan Rodop ve Istranca dağları arasındaki tabii koridorda sıkışmakta, Edirne bu koridorun şark kapısını gözlemektedir. Ayrıca, Edirne'nin hemen yakınında birleşen vadiler, kendilerini takib eden yolların burada düğümlenmesine mekan hazırlayarak, şehrin yerini önemli bir kavşak haline getirmiştir. Yine, Edirne aşağı Meriç üzerinde yeni çağlara kadar önemini yitirmemiş olan nehir nakliyatının başlangıç noktasını teşkil ediyordu.

Şehrin bu stratejik özellikleri Osmanlı sultanlarının devamlı ilgisini çekmiştir. Hatta şehrin fethinden önce Orhan Bey oğlu Süleyman Paşa'ya gönderdiği serdarlık beratında Edirne'yi gözden kaçırmaması tavsiyesinde bulunmuş idi.[3] Şehir, Osmanlı sultanı I. Murad tarafından 763/ 1362'de fethinden itibaren de ehemmiyetli bir Osmanlı şehri hüviyetini almıştır. İstanbul'un fethine kadar payıtaht olarak devam etmiş, taht merkezinin İstanbul'a naklinden sonra da ihmal edilmeyerek padişahlar tarafından ziyaret edilmiştir. Fatih, İkinci Bayezıd, Yavuz, Kanuni, İkinci Selim, Birinci Ahmed, Dördüncü Murad, İbrahim ara sıra buraya gelerek vakit geçirmiş-

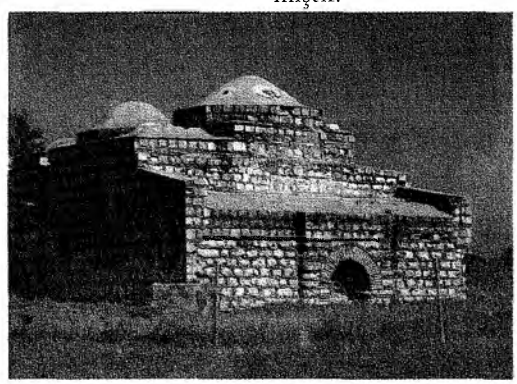


Edirne sarayının maksemi (su dağıtım bölümü).

ler ve hala Sarayiçi denilen mevkiindeki Yenisaray'da oturmuşlardır. Edirne, Avcı Mehmed, kardeşleri Süleyman ve Ahmed ve oğlu İkinci Mustafa'nın saltanat yıllarında önem kazanmış, Avcı Mehmed zamanının çoğunu burada geçirmiştir.[4]

Edirne'nin fethini müteakib Birinci Murad kale içindeki Tekfur sarayını beğenmiyerek kale haricinde bir saray yaptırmış ve 767/1365 yılında buraya yerleşmiştir. İkinci Murad'ın saltanat yıllarında ikinci bir sarayın inşasına başlanmış (854/1450), İkinci Murad'ın vefatından sonra İkinci Mehmed sarayın inşaasını tamamlamıştır. Edirneli Kisbî'nin medhiyesinde sarayın inşaasına 855'de başlanıldığı ve 858'de bitirildiği belirtilmektedir. Birinci saraya Saray-ı Atik, ikinci saraya ise Saray-ı Cedid-i Amire denilmekte idi.[5]

Kanuni, Saray-ı Atik'i bir Enderun mektebi haline getirmiş ve altı bin gılman-ı hassa denilen iç oğlanının talim ve tedrislerine tahsis, Saray-ı Cedid'i ise sefere gidiş ve gelişinde ikamet etmek için tezyin ve tevsi etmiştir. Kanuni'nin irtihalinden sonra İkinci Selim döneminde saray-ı cedid civarında Mumuk sarayı inşaa edilmiştir. Birinci Ahmed Edirne'ye geldikçe sarayda bazı tamir ve ilavelerde bulunmuştur. Birinci Ahmed 1021/1612 senesinde Edirne'ye gelerek İmadiye Kasrı ile Harem-i Humayun arasına bir duvar çektirerek üzerine bir kasr ve mescid inşa ettirmiştir. Kasr inşa olduktan sonra Birinci Ahmed şehirde yapılan bayram şenliklerini buradan temaşa eylemiştir. Sarayda önemli tamir ve tevsi faaliyetleri Dördüncü Mehmed'in saltanat yıllarında yapılmıştır. II. Ahmed ve II. Mustafa döneminde de saraya bazı ilaveler yapılmıştır. XVIII. asırda ilk tamire 1110 senesinde lüzum görülmüştür.[6] 1115 isyanı Edirne sarayında bir dönüm noktası olmuş, III. Ahmed döneminde her hangi bir ilave yapılmamıştır. 1130'dan 1182' yılına gelinceye kadar padişahlardan hiç biri Edirne'ye uğramamış ve bu nedenle de saray metruk kalmıştır. Özellikle 1166/1753 senesinde meydana gelen depremden saray önemli ölçüde hasar görür. Bunun üzerine 1171 yılında Hamamizade Yusuf Efendi bina emini tayin edilerek saray tamir edilmiştir. Yine 1177 ve 1182 yıllarında da tamir işlemleri sürmüştür. Bu tarihden 1263 yılına kadar 1201, 1217 1222, 1225, 1226, 1243 yıllarında sarayın tamiri için keşifnameler tanzim edilmiştir.


Sarayiçi'ndeki sarayın hamamı.

Ancak ciddi bir tamir işlemi başlatılamamıştır. 1243 tarihli keşifnameye göre bütün daire ve kasırların yarı yarıya harab olduğu belirtilmiştir. Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatında Edirne'ye uğrayacağı Bab-ı Ali'den vilayet makamlarına bildirilmesi üzerine 1284 tarihinde Vali Hurşid Paşa'nın teşebbüsüyle sarayın tamirine başlanmış, ancak padişahın deniz yoluyla döneceği anlaşılması üzerine 1290 tarihine kadar tamir işlemleri devam etmiştir. Rusların Edirne'yi istila edeceği tahakkuk edince şehrin tahliyesi sırasında Vali Cemil Paşa ve Müşir Ahmed Eyüb Paşa tarafından cephaneliğe ateş verilmiş ve saray yanmıştır. Edirne'nin geri alınmasından sonra da geri kalan kısımlar korunamamıştır. Kanuni tarafından yaptırılan ve bu yangından kurtulan Terazi ve Adalet kasırları da taşından istifade etmek için yıktırılmıştır.[8]

Çalışmada pek çok tamir gören Saray-ı Cedid-i Amire'nin Birinci Ahmed'in saltanat yıllarında yapılan tamirinden söz edeceğiz. Bu tamir 1022-1023 / 1613-1614 yılları arasında gerçekleşmiştir. Tamire ilişkin bütün harcamalar ayrıntılarıyla günü gününe kaydedilmiştir. Osmanlı Arşivi'nde Maliyeden Müdevver tasnifinde bulunan 1014 no'lu defterin tamamı sözünü ettiğimiz tamir hesablarını kapsamaktadır.

Tamir, Vize sancak beyliğinden mazul Dergah-ı Âli müteferrikalarından, Rumeli kıbtiyan beği ve Edirne'de harc-ı hassa emini olan Mustafa Ağa nezaretinde yapılmıştır. Tamirin finansmanı Hazine-i Âmireden, bazı mukataa gelirlerinden, cizye, ziyade-i cizye ve adet-i ağnam gelirlerinden karşılanmıştır.

1022'de gerçekleşen tamir ve inşaa; tuulen bin yüz ziraa ve iki büyük kapu ile yeni bir duvar inşası, yanında bir mükellef kapucular odası, tuulen kırk ziraa örme di-

rekli bir ahur binası, altmış ziraa tuulen ve yirmi ziraa arzen iki canibi sofalı tavlalı bir teberdaran odası, yanında bir matbah ve bağdadi tavan ile bir oda, iki yerde maslak-ı çeşme, Darussade kapusunun karşısında iki ocaklı odalar, yanında bir sofa binası, iki bağdadi tavanlı üç oda tamiri, sarayın içerisinde ağalar için iki oda, Darussade kapısı karşısında bir aded oda binası, içeride bir küçük köşk, bunlardan başka bütün odaların lazım gelen tamiri, bağçe içerisinde Bostancıbaşı'ya bir oda binası, Kapu ağasının bir odasının tamiri, Zülüflü baltacılar için bir oda, yanında bir hamam binası.

Şehremanetine lazım gelen mühimmatdan başka iştira olunan odun, iki kantar kurşun ve diğer masraflar.

Tamir ve inşaaya tahsis edilen toplam meblağ 3.485.361 akçedir. Ödemeler 6 Şevval 1022 - 4 Safer 1023 arası yapılmıştır.

İcmal hesab kaydında yapılan ödemelerin miktarı ve ödeme yapılan alanlar şöyledir;

Bağçeye yeni bir duvar inşası için lazım olan küfe, molos ve küfegi taş ve enderun ve birunun mühimmat ve tamirine 472.866 akçe. Ayrıntılı kayıtlardan anlaşıldığına göre bina ve molos taşlarına 386.839 akçe ödenmiş, 29 hafta boyunca arabalarla taş çekilmiştir. Bina taşının arabası 16, molos taşının arabası 20 akçeye hesablanmıştır. Küfegi 5.770 aded taş kullanılmış, bunun için 80.238 akçe hem taş ücreti hem de arabacı ücreti olarak verilmiştir.

Padişah Edirne'ye geldiğinde şiddetli kış olmuş, odun muzayakası görülmüştür. Bu nedenle çevreden odun temini yoluna gidilmiş ve bunun için 630.556 akçe ödenmiştir.

Sarayda gerçekleştirilen tamir ve inşaada iki bin kantar kurşun kullanılmak üzere Selanik'den getirilmiştir. Kantarı 285 akçeden toplam 570.000 akçe tutmuştur.

Sarayın nakşında kullanılan kireç (?) ve alçı bahası 37.840 akçe.

Divan-ı Humayun için saraç keçesi, kebe, padişahın kayığı için gerekli çuka perde, kirpas vs. bahası 159.440 akçe.

Revgan-ı bezir, revgan-ı şem, tuğla, kiremid, kireç, iplik ve torba bahası 141.464 akçe.

Muhtelif ebadda işlenmemiş tahta, kereste, ham demir, barut, demirci ücreti 924.038 akçe.

İstihdam olunan elemanların, zenaatkarların müfredat kayıtları defterin ayrı bir bölümünde yer almaktadır. Sahife 61'den başlayarak 119'a kadar devam etmektedir. Çalışanların ayrıntılı dökümü haftalık olarak pazartesinden pazartesiye düzenlenmiştir. Bu bölümde, çalışan elemanların isimleri, haftada kaç gün çalıştıkları, yevmiyelerinin kaç akçe olduğu, haftalık toplam ücretlerinin ne kadar tuttuğu belirtilmiştir. Yine çalışan elemanların saray tamirinde, Davud Beğ ahurunda veya duvar inşasında çalıştıkları da ayrıca kaydedilmiştir.

İstihdam olunan zenaatkarların ve diğer elemanların gün olarak toplam yevmiye ve toplam alacaklarının dökümü de şöyledir;

Yukarda zenaat dallarını verdiğimiz elemanlar 37 hafta çalışmışlardır. 10 Rebiulahır 1022'den 16 Zilhicce 1022'ye kadar devam etmiştir. Tabloda görüldüğü üzere en fazla zenaatkar neccar (marangoz) ile meşakkândır. Meşakkân teriminin ne anlama geldiğini kesin tesbit edemedik. Ancak taş, kum vs. çeken ve diğer hizmetleri gören bugünkü anlamda elalti amele olarak düşünülebilir.

Bu zenatkarların ücretlerine baktığımızda; neccarların yevmiyeleri genellikle 20, 24, 25 akçedir. Haftanın en fazla 6 gününde çalışılmaktadır. Çalışan usta ve ameleye yemek verilip verilmediği bilinmiyor. Ancak mutemedler ile gılman-ı acemiyan için günlük 10 akçe nafaka tahsis edilmiştir. Bu iki kesime ücret tahakkuk etmemiştir. Zaten gılman-ı acemiyanın ücret alması düşünülemez, mutemedlerin de ulufeli olduğunu söyleyebiliriz. Lağâmân olarak okuduğumuz bu zenaatkar kesiminin yevmiyeleri

Zenaat Dalı	Toplam Yevmiye	Araba	Toplam (Akçe)
Neccar	13.895		314.048
Lagâmân	458		9.474
Meşâkkân	10.186		126.147
Sengtraşân	354		9.410
Nakkaş	1.381		26.809
Kaldırımcı	95		2.100
Ârân (?)	915		18.736
Su Yolcusu	319		5.739
Mezbelekeşan		45	135
Araba Ücreti		6.319	20.895
Mücellid (?)	370		
Nafaka	1.692		16.870

16, 24, 25 akçe, meşakkân 11, 12, 13, 14, 15, 16 akçe, sengtraş 24 akçe, su yolcusu 20, 24 akçe, nakkaş 20, 24, 25 akçe, kaldırımcı 22 akçedir. Mezbelekeşan arabasını 3 akçeye, odun, kireç, kum çeken arabacılar arabasını 3 akçeye çekmektedirler.

Ücretler konusunda dikkati çeken bir husus çalışmanın sonuna doğru fiyatlarda bir düşüşün görülmesidir. Mesela çalışmanın başında neccarlar yevmiye 24 veya 25 akçe alırken, sonlara doğru 20 akçe almaktadırlar. Ücretlere ilişkin verdiğimiz bu rakamlar genel çerçeveyi yansıtmaktadır. Ücretlerde bazı farklı rakamlara da rastlıyoruz.

Tamir ve inşaat için gerekli sadece malzeme ve elemanlara ödenen toplam meblağ 2.700.298 akçedir. Ücret ödemelerinin toplamı ise 554.045 akçedir. Bu duruma göre ücretler için ayrılan oran toplam harcamalar içerisinde % 20.5'dir.

İcmal muhasebe kaydında ihracat başlığı altında yapılan ücret ödemelerinin toplamı 554.045 akçe iken, bizim müfredat kayıtlarından çıkararak yaptığımız hesaplamaya göre 550.733 akçe tutmaktadır. Aradaki fark 3.312 akçedir. Defterdeki icmal kaydında görülen ücret ödemelerinin ayrıntıları şöyledir;

Sarayda, Davud Beğ ahurlarında ve fırında istihdam olunan neccar ve sengtraş ücreti 326.680 akçe.

Lağâmân ücreti 7.394 akçe.

Meşakkân ücreti 129.757 akçe.

Su yolcusu ücreti 5.515 akçe.

Nakkaş ücreti 23.805 akçe.

Odun, kereste, kum, kiremid nakleden arabalara ödenen ücret 29.830 akçe.

Neccar, su yolcusu, lağımcı ve İstanbul'dan gelen hassa neccarların ücreti 13.694 akçe.

Edirne Eski Saray.

Toplam 292 kişi hassa mutemedlerin ve gılman-ı acemiyanın nafakalarına ödenen mikdar 17.370 akçe.

Ziyade 4.916 akçe.

Defterde 1023 tarihinde gerçekleştirilen bazı tamir ve inşaatın hesablarının müfredatı da bulunmaktadır. Tamir ve inşaata yine aynı kişi nezaret etmiştir. Yapılan inşaat ve tamirler şunlardır;

Yeni sarayda Darussade ağasına iki aded oda, Bab-ı Humayun'dan kızlar sarayına ve Sarraçhane'den Edirne'de vaki Merhum Sultan Selim'in inşa ettirdiği camiiye varıncaya kadar kaldırımların tamiri, sarayda bulunan çeşmenin tamiri, odun anbarı ve yanında iki aded oda, baltacılar odaları duvarı, matbah-ı amirenin tamiri, Edirne'ye tabi Ada nahiyesinde Ahur köyde bulunan deve ahırları, mescid, Edirne'de bulunan saman anbarları ve Hırvat köprüsünün tamiri .

Yapılan harcamaların finansmanı yine aynı kaynaklardan sağlanmıştır. Mustafa Ağa'nın bu kaynaklardan 672.305 akçe makbuzu olmuştur. Harcamalar şu alanlara yapılmıştır;

Mübayaat başlığı altında yapılan çeşitli alımlar;

Saray için alınan taş, kireç, tuğla, horasan, kiremid, ham demir için ödenen meblağ 194.191 akçe. Bu malzemelerin ayrıntılı dökümü ve ödenen meblağ şöyledir; İşlenmemiş tahta ve odun bahası 74.437 akçe. Kireç, horasan, tuğla, kiremid ve çivi için 27.202 akçe. Bina taşı için 92.552 akçe.

Ahur köyde bulunan mescid, deve ahırları için lazım olan kireç, tuğla ham demir bahası 104.825 akçedir. Bu malzeme için ödenen miktarın ayrıntılı dökümü ise şöyledir; muhtelif ebadda kereste 63.272 akçe. Kiremid, tuğla ve kireç 19.713 akçe. Çivi yapımında kullanmak üzere alınan 52 kantar ham demir bahası 21.840 akçe.

Miri anbarların tamiri için muhtelif ebadda işlenmemiş kereste, sütun, kiremid vs. 4.369 akçe.

Sarayda ineklere bakan hizmetçilerin nafakası ve inekler için alınan ot bahası 3.581 akçe.

Odun bahası 75.000 akçe.

İhracat başlığı altında yapılan çeşitli ücret ödemeleri 292.211 akçedir. Bunlar;

Darussade ağası için yapılan odanın inşaasında çalışan neccar, meşakkân, lağâmân ücreti ve mutemedlerin nafakası için 122.767 akçe.

Deve ahırlarının ve Hırvat köprüsünün tamirinde istihdam olunan neccar, meşakkân ve mutemed ücretleri 169.444 akçe.

Edirne Sarayı Cihannuma Kasrı'ndan günümüze kalanlar.

SONUÇ

Bundan yaklaşık dört asır önce yapılmış bir tamir işleminin bütün ayrıntılarını Osmanlı arşiv belgeleri sayesinde takib edebiliyoruz. Gelişmiş bir muhasebe tekniğinin yanında devlet ciddiyeti, kamu gelir ve giderlerini en ayrıntılı bir şekilde tesbit ve tescilini gerekli kılmıştır. Burada çok fazla ayrıntılarına girmeden ifade etmeye çalıştıklarımız dışında söz konusu benzer kaynaklar pek çok konunun aydınlatılmasına yardımcı olacak bir muhteva zenginliğine sahiptir. Bilinen şu ki, Osmanlı iktisadi, içtimai ve siyasi tarihleri üzerinde onca çalışmaların yanında Osmanlı mimarisi, tekniği, kullanılan malzemeler, bu malzemelerin temin yolları ve ihzarı gibi konular arşiv kaynakları kullanılarak gereğince üzerinde durulmadığıdır. Halbuki Osmanlı Arşivi'nde bulunan belge kolleksiyonları içerisinde yüzlerce inşaat ve tamir defterleri ve belgeleri bulunmaktadır. İşte bu belge ve defterler inşaat ve mimarlık formasyonuna sahip bilim adamlarınca incelendiğinde diğer araştırıcıların göremedikleri ve nice aydınlatılmamış konulara ışık tutacakları muhakkaktır.

---

1 Fiziki çevreyi sosyal değişmede tek faktör olarak görenler, bütün sosyal hayatı coğrafi unsurlara bağlamaktadırlar. Bunlardan Ratzel, coğrafyayı adeta bir kader olarak görmektedir. Bkz. Mustafa Erkal, *Sosyoloji (Toplum Bilim)*, 3. baskı, İst.1987, s. 211.

2 Korkut Tuna, *Şehirlerin Ortaya Çıkış ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1987, s.164.

3 M.Tayyib Gökbilgin, "Edirne", *İA*, c4, s.107,110.

4 İ.Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, TTK Yay. İkinci Baskı, Ankara 1984, s.11.

5 Gökbilgin, *agm*, s. 116,117.

6 25 Z 1110 tarihli keşifname için bkz. BOA, *Cevdet Dahiliye*, nr.3124.

7 7 Şaban 1225 tarihli keşifname orta sarayın tamirine ilişkindir. Muhammen bedeli 55.196.484 guruşdur. Bkz. BOA, *Maliyeden Müdevver*, nr. 7403.

8 Rifat Osman, *Edirne Sarayı*, Yay. Süheyl Ünver, TTK yay. Ankara 1989, s. 28-29,41-45, Gökbilgin, *agm*, s.117-119.

OSMANLI EVİ

DOÇ. DR. TURGUT CANSEVER
MİMAR, ŞEHİRCİ

Ev bir kültür üretim yeridir. Hz. Peygamber en başta olmak üzere, insanlık tarihinin pek çok büyük insanı en büyük hikmetlerini evde üretiyorlar. Musa'ya vahyin dağda gelmesi istisnai bir şey ama bütün şairler, müzisyenler, sanatlarını kendi evlerinde yapıyorlar, bir başka yerde değil.

Pakistanlı Nadir Ardalan Harvard'da hocaydı, bir kitap yazdı. House As A Mystic Place (Mistik Bir Yer Olarak Ev). Yani bir kainat tasavvurunun, ibadetin, mukaddes bir yaşama biçiminin çerçevesi olarak ev.

Amerikalı bir teorisyen "artık evin tekrar üretim alanı olacağını" yazıyor. Habitat konferansı sırasında ben evin üretim alanı olmasından sözettiğimde bunun bir 19. asrın ikinci yarısı ile 20. asır başı yanılgısı olduğunu yazdım. Biraz İstanbul sosyetesinin, sivil toplum kulüplerinin hanımları olan tiyatrocular en fazla buna isyan ettiler. Bir başka hanım doktor, bir makale yazdı, Toffler'in tezlerini nakletti. Rakamları şimdi çok doğru söyleyemeyebilirim, bir karı koca Malezya'da Toffler'in yazdığı tarihten, yani 1996'dan 4 sene evvel bir ihracat şirketi kurmuşlar, bilgisayarları ve haberleşme sistemlerini tesis etmişler. 4 senede 200 milyar dolarlık ihracat gerçekleştirmişler. O tarihlerde Türkiye'nin senelik ihracatı 10 milyar dolar. Tabii internet insanların evlerinden kaba kuvvete ihtiyaç olmadan, dünyanın en ücra köşelerine ulaşma imkanını ortaya çıkartınca ev düşünmek, kültür üretmek ve ticari ilişkiler kurmak için en rahat çalışılan yer oluyor. Toffler, şehir merkezleri, gökdelenler vs. için artık nerdeyse yer kalmıyor, diyor. Dile kolay 2 kişinin 4 senede 200 milyar dolar mertebesinde bir ihracat işini organize etmiş olmaları.

Bursa'da Muratevi.

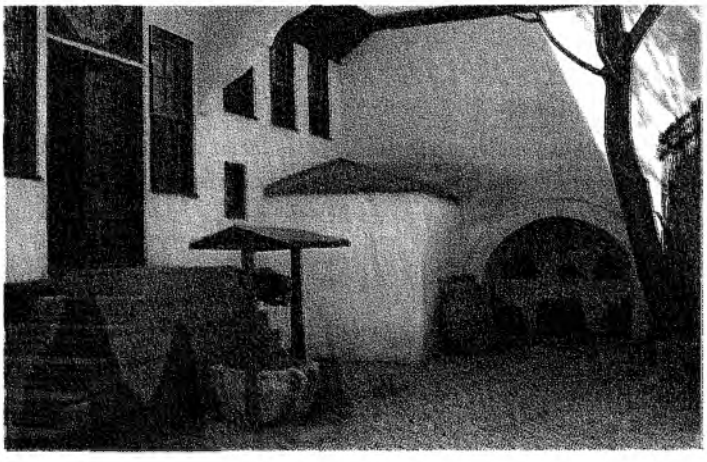
Şimdi tabii ki ticaret faaliyeti bir insanın kendi çevresinden dışa çıkması, başka bir insanla mutabakat kurması, o mutabakat gereği sorumluluklar yüklenmesi, sorumluluklarını gerçekleştirilmesi, karşılıklı taahhütlerini yerlerine getirmeleri gibi insanlar arası ilişkinin, hukukun önemli bir işleyiş alanı. Burası hukukun önemli bir işleyiş alanı. Burada gerçek hukuk gündemde bulunuyor. Taahhütler yerli yerinde bulunuyor, bunun organize edilmesi gerektiğinde insanın bütün sınırları aşarak ilişkiler kurabilmesi bir bakıma Cengiz Han'ın Ortadoğu'yu, Çin'i fethederek kendi ilişki yayılma sınırlarını oluşturma girişiminden çok daha farklı bir ilişkiler ve etki alanı geliştirme fırsatı veren bir teknoloji oluşturuyor. Burada teknoloji ve bu iktisadi işleyiş ise Toffler'ın söylediği gibi insanın evini tekrar işyerine göre daha önemli bir alan haline tebdil ediyor. Biz evin kültür ve sanat üretim yeri, sadece üretilmekle kalmayıp, yaşandığı, paylaşıldığı yer olduğunu söyledik.

Bursa'da annemin misafirleri 1930-32 yıllarında evlerin renklerini, sokakların mimarisini konuşuyorlardı. Sokaktaki bir ev sahibi evin iç renklerini değiştirmiş. Onlar de-

ğişince cephe rengini değiştirmiş. Farklı saatlerde sokağın şu istikametinden gelince sokaktaki renk skalasına ilave edilen beyaz rengin ne kadar güzel olduğu yahut da neresinin tereddüt yarattığı, kendi evinin de beyaz olduğunu düşünen aile, içerdeki renklerden bıktıkları için odaların renklerini nasıl değiştirirler ki? Evin cephesini beyaz yerine hangi renge boyamaları uygun olur, bunu tartışıyorlar, kollektif bir şekilde çevre kültürünün inşasına katılıyorlardı.

Bu gerçekten çok önemli bir mesele. Dünyada bunun, bu duyarlılıkla tartışıldığı yer olarak ben San Francisco'yu gördüm. 1977'de Amerika'yı dolaşmak üzere davetliydim. San Francisco'da beni 40-45 yaşlarında iki hanımla tanıştırdılar. Bunlar günlük gazetelere her hafta 2-3 yazı yazıyorlarmış. Yazılarında San Francisco'da mimari alanda cereyan eden olayları anlatıyor ve değerlendiriyorlarmış. Mesela bir meydan üzerinde otururken karşıdaki binanın önündeki geniş tretuara ilave edilen bir çiçekliğin buraya neler kattığını anlatıyorlarmış. İşte bu, Bursa'daki olayla birbirine oldukça yakınlık arzediyor.

Bir vesileyle Kayseri'deki ev toplantılarından birine davet ettiler beni. Evde 15-20, belki 30 kadar erkekle beraber olduk. Bir kısımda bir sedir dizisi var, bir başka sedir dizisi var, bir üçüncü sedir dizisi var. Bir yerinde ben oturuyordum. Mesela yanımda rastladığım kişi bir felsefe meraklısı çıktı, Kayserili bir tüccar veya sanayiciymiş. Bir saat kadar 20. asırda varlık felsefesi, Almanya'da Whitehead'i, Nikolai Hartmann'ı konuştuk ve bizi dinleyen 10-15 kişilik bir grup oluştu etrafımızda. 10-15 kişilik bir başka grup başka şeyler konuşuyordu. Bir yerde belediye başkanı bizi susturdu, dedi ki: "Kayseri televizyonuyla bağlantı kurduk, bize anlattıklarınızı televizyonda da anlatır mısınız?" dediler. Ve ben televizyonda bunları anlattım. Dediler ki, "Hanımlar televizyon konuşmasını takip ediyorlar" diğer odada.Canlı yayına geçildi. Canlı yayın olarak bana o odadan sorular sordular. O sorular televizyonda nakledildi. Şimdi, bir şekilde bir araya geliyorlar insanlar.



Amasya Hazeranlar evi.

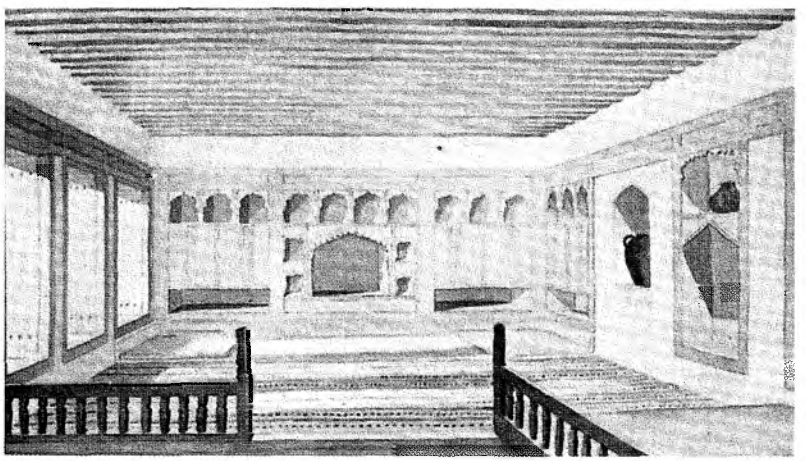
Benzer bir şey oldu Urfa'da. Urfa'ya geç saatte gittim. Beni bir odaya aldılar, gene üç tarafı sedir, yere oturttular, yemek yedik, biraz sohbet edildi. Birileri müthiş güzel şiirler okumaya başladı, birisi halk türküleri söyledi. Sonra bir başkası klasik Osmanlı musikisi söylemeye başladı. Hem halk türkülerini, hem klasik Osmanlı musikisini bilir, 4 bin eser vardır hafızasında dediler. Ama bu, bir evde cereyan eden bir kültürel faaliyet. Orda da Urfa'nın restorasyon meseleleri, Urfa'da sanayinin geçireceği sıkıntılar, sanayileşmenin değil de, tarihi çevrenin korunmasının daha doğru olacağı vs. konuşuldu.

Ev bir kültür üretim, sosyal-kültürel alış-veriş yeridir aynı zamanda. Bu da eve ithal edilen insan faaliyetlerinden birisi. Bir de bu durumun diğer çehresi var. Bütün bu faaliyetler için insan evi nasıl şekillendiriyor? Bu biçimlendirmenin teknik-maddi, sosyal konforu sağlayacak, sosyal ilişkileri düzenleyecek fonksiyonel, strüktürel, teknolojik elemanları var.

Kültür ve üretim faaliyetinin cereyan ettiği Osmanlı evi, kültürün en üst düzeyde yaşandığı biçimleri, kozmoloji, metafizik ve dini kapsayan bir mekan olması dolayısıyla Nadir Ardalan'ın söylediği gibi "bir mukaddes yer idi." O zaman bu mukaddes alana temin edilecek çerçeve hangi özellikleri taşımalıdır? Bir kere bütün bu kültürel alış-verişlerin içerisinde cereyan ettiği yer olduğuna göre Osmanlı şehrinde evlerin birbirinden özünde farklı olması gerekiyordu. Çünkü birinde namaz kılınıp, sanat eseri üretildiği gibi, öbüründe de namaz kılınıp sanat eseri üretiliyordu. Her ikisinde kültür, sanat tartışmaları, toplum üzerine, çevre üzerine tartışmalar cereyan ediyor. Her ikisinde de şiir, musiki, sanat eseri

üretiliyor. Dolayısıyla bu evlerin birbirlerinden farkları olmaması gerekiyordu. Bu nitelik açısından bunların hepsi birbirinin aynı olmak zorundaydı. Ama her ev sahibinin ekonomik şartları, aile ölçüsü, diğer ailenin ekonomik şartları, aile ölçüsü farklı olduğu için her birinin farklı ölçüde olmasına isabet etti.

Bu durumdan ortaya çıkan sorun şu idi: Bu kültürel bütünlüğü kuran husus ne olsun veya ne olmalıdır? Hiç şüphe yok ki bir sanat eseri olarak evin mimarisi. Evin mimarisi sözünü ettiğimiz evin insanlarının bütün dünya ile ilişkilerini, üretim çabalarını, tasavvurlarını, ibadetlerini çerçeveliyordu. O zaman bu alanların her birine ait zaruretler bu evin mimarisinde cevaplandırılmış olmalıdır. İbadet eğer asudelik, sessizlik, huşu, dürüstlük, yanlıştan kaçınma, en büyük hakikate en yakın olma duygularının gereğini yaşamayı mümkün kılmak için bir egzersiz, bir tecrübe, onu yaşama kararlılığı ise ev de mutlak doğruya yakın, her türlü yanılgıdan uzak, asude, dolayısıyla asudeliği bozacak unsurlardan arınmış, olmalıydı. Zühd gibi, aza razı olan esaslar içerisinde tasarlanmış olmalıydı, bu esasların evin biçim dünyasına yansıması gerekiyordu. Bu esaslar evin biçim dünyasına yansıyorsa evin her defasında yeni bir teknoloji ile üretilmesine gerek kalmıyordu. "Size dininizi kolay yaptık" ve "Din ilmi, amel ilmi"dir gibi iki İslami ilke akla getirilirse, aynı duyguyu yaşayan kişilerin aynı mahiyetteki ortamlarda yaşamaları sözkonusu olduğu zaman, o ortamları kolay bir şekilde vücuda getirecek bir teknolojinin, ortak teknoloji olması son derece tabii bir yaklaşımdır. O zaman Osmanlılar kendi ortak teknolojilerini ürettiler. Bu teknoloji yine mahalli şartların gereklerine göre, mesela ahşabın bulunduğu bölgelerde ahşaba dayalı bir teknoloji, taşın bulunduğu yerlerde taşın üzerine oturtulmuş bir teknoloji olarak geliştirildi. Ama asudelik çekingenlik, sadelik, teknolojinin bütün gerçeklerine olduğu gibi evin içerisinde cereyan eden her türlü faaliyetin icaplarına cevap verecek biçimlenmeleri beraberinde getiren bir teknoloji.


Bir konya evinde oda. (Eldem)

Bu taşla inşa edilen yörelerin mimarisini belirledi. Ama üslüp olarak böylece her ikisi, aynı üslubu devam ettiriyorlardı. Üslup beraberliğini kurmak açısından bir unsur, bütün taş ve ahşap konut mimarisinde (Şam, Mısır, Kuzey Afrika) nereye gittiyse Osmanlı mimarisi orada varlığını sürdürdü. Kerpici de sayabiliriz değil mi? Ahşap tavanlar Allah'ın yarattığı kainatın güzelliğine tekabül ediyordu. Yere serilen halılar da cenneti temsil ediyordu. Bunun içerisinde mimari sözünü ettiğim fonksiyonların ruhuna uyma açısından mutlak doğruyu gerçekleştirmeliydi.

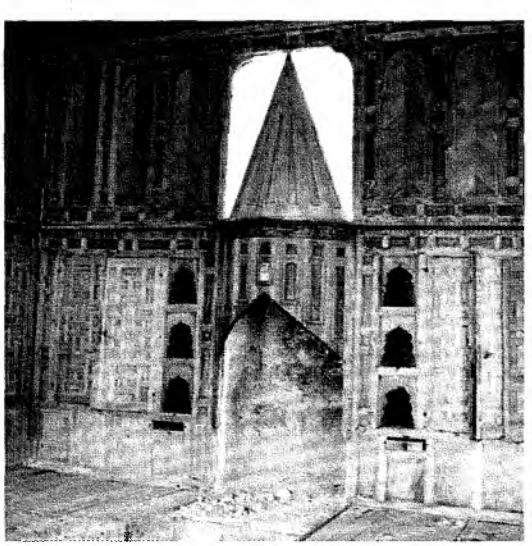
Doğrusu burada mutlak doğrudan da kısaca söz etmek lazım. Tasavvufta, kainatta ne oluşmuşsa ve ne oluşacaksa hepsinin evvelden levh-i mahfuzda yazılı olduğu inancı yatıyor. Tabii bu inanç, o kadar da kenara atılacak bir şey değil. Bir sosyal, iktisadi, kültürel determinizmden, bir kültürün kendinden evvelki kültürün içinden çıkmış olmasından sözedersek tabii sosyal determinizm düşüncesi bunun öyle bir yerde yazılı olduğuna tekabül ediyor. Her ev dolayısıyla bir ilahi iradenin bir tezahürü olmak üzere tasarlanmış bulunuyor.

Bu konuda yine 20. asrın büyük bir insanının söylediğiyle paralelliğe işaret etmek isterim. Mis Van der Rohe "We just find solutions to the problems" ("Biz yalnızca meseleleri çözüyoruz.") Meseleleri çözdüğümüz zaman, hiç bir şey yapmıyoruz, o meseleri tayin edenlerin emiri neyse onu yerine getiriyoruz diyor. Bir nevi kaderin, ilahi işleyişinin geldiği noktada Allah'a isyan eden şeytan, Allah'ın yarattığı insan ve bütün meleklerin insana ibadet etmesinin emri içerisinde,

şeytanın karşı çıkması, bu durumda dünyayı bozan ne varsa bertaraf edip hüsn ü muhafaza eden ve esas vazifesi dünyayı güzelleştirmek olan insanın ilahi emre uyması...

Her alınan karar neredeyse kaderin kaçınılmaz cevabı olacak şekilde evleri tasarlayan bir sistematik. Bu sistematik yine İslami düşüncede şuna bağlı. "Dünyada peygamberin yegane varisi alimlerdir". Bir başka yerde şöyle geçer: "Peygamberin hakiki varisleri yalnızca alimlerdir." Peygamber ilahi hikmeti, Allah'ın emrini insanlara ulaştırdıysa, âlimler de onun varisi olarak insanlara dünyanın yapısı hakkında dizgiyi, o hikmetin ne olduğunu ulaştıran kişilerdir. Bu noktada yine bir hadis-i şerif şöyle diyor: "İnsanların en iyisi alimin en iyisi, insanların en kötüsü alimin en kötüsüdür".

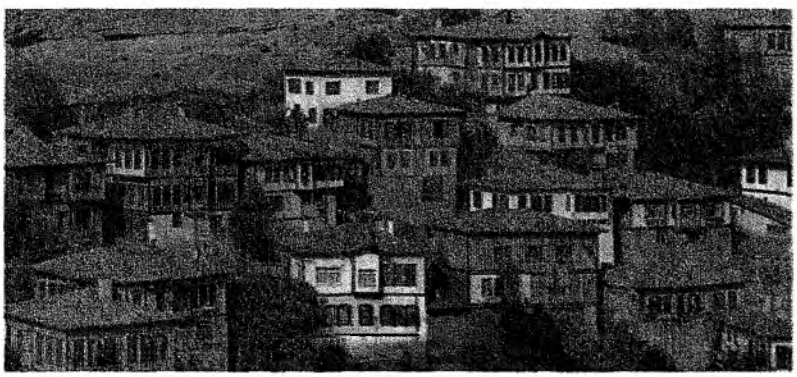
Bu şartlar altında tasarlanacak evlerin oluşmasına imkan verecek teknolojiyi mahalli şartlara göre kim tayin etsin? Bugün Türkiye'de olduğu gibi daha kümes çizmesini bilmeyen diploma sahipleri mi? Hatta hayatında hiç bir yapı yapmamış bir bakanlığın, bir memurunun yazdığı standartlar mı? Evet, Osmanlı diyor ki, mimar taifesinin en iyileri bunu yapsın. Modern dünyada da böyle bir standartlaşma girişimi var. Frank Lloyd Writhg işaret ettiği, Le Curbusie'nin gündeme getirdiği, bütün batı endüstrileşmesinin, uzakdoğu endüstrileşmesinin temelinde bu standartlaşma var. Ama bu standartlaşmayı kim yapıyor. Bir çok bakımdan imalatçılar yapıyor. Malzeme üreticileri yapıyorlar. Onun için Amerikan konut mimarisi nadiren iyi. Tuhaf birbirine eklenmiş şeyler. Mis Fandor Re'in yaptığı standartlardan apartmanlar ürüyor. O apartmanlar mimari kalitesi bakımından harika şeyler. Ama mimarinin biçim ve üslüp niteliği açısından da öyle. Fakat içerisinde yaşayan insanlar, insanların ilişkileri vs. vs. açısından tartışılacak ve tartışılan dünyada şiddetle reddedilen binbir eksiği sözediliyor. Aileler arasındaki ilişkiler vs. vs. Osmanlı'da bunu kim tayin ediyor. Evet iki şey tayin ediyor. Bir tanesi merkezde bir üst düşünür. "İsraf haramdır" diyor, dinde israf haram olduğuna göre gereksiz harcamaya sebep olmayacak bir satandartlar düzeni. Mis Vander Roü'nin ki gibi gökdelenler standartlarımıdır? Yoksa başka bir şey midir? Evet biliyoruz ki 1-2-3 katlı evler her türlü çok katlı binadan daha ucuza çıkar. Onun için evler 1-2-3 katlı standartlar olarak öngörüyorlar. Gündeme getirilen teknoloji Bursa'da kare yahut dikdörgen bir plan üzerine Bursa'da, Safranbolu'da, eski Konya'da, Kayseri'de vs. vs. Ohri'de, Saraybosna'da, Kosova'da, Romanya'da Yunanistan'da hep dikdörtgen plan üzerinden evvela üst katlar bir kere genişliyorlar, konsollarla, ondan sonra onun üzerine bir kat daha geldiğinde bu kez daha da genişliyor onun üzerine bir kat daha geldiğinde bu kez daha da genişliyorlar. Bursa'da 4 katlı bir binanın 2 katının bir istikamette, sonra 2 kat üzerine öbür istikamette yerleştiğini görüyoruz. Bir teknoloji ki size yalnız çelik temin edebilir. Çelik temin ettiğinde de tekrar tekrar hesaplamak gerekir. Tekrar tekrar hesaplamaya gerek olmadan parçalarını birleştirdiğinizde bir kere konsol üstüne bir kere daha konsol, onun üzerine öbür istikamette konsol gibi müthiş bir biçim zenginliğine imkan veren bir teknoloji. Bu teknolojinin tabii çok sade kullanışlarıyla, kültürün kendi iç gelişmesine, evin üzerine inşa edileceği noktanın özelliklerine göre yeni, saf geometrik hacimlerle, biçimlendirilmiş hallerinin tezadını ortaya koyan bir mimari teşekkül ediyor. Bu mimari sade. Bu mimarinin taşıyıcı sistemi belirli aralıklarla taşıyıcı elemanları, onların arasında da daha küçük aralıklarla konstrüktif elemanları ihtiva ediyor. Bir modüler sistem var, bu modüler sistem 35-38 cm'den 50-55 cm'e kadar değişiyor. Modüler sistem küçülünce iki dikme arasına daha küçük pencereler geliyor. Aralıklar büyüyünce pencereler de büyüyor. Burada Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin arkasındaki yerine çirkin apartmanların inşa edildiği yamaçtaki ahşap evlerin



Safranbolu'da ocak.

pencereleri Sadrazam konakları olmasına rağmen özellikle küçük yapılmıştı.

Onların küçüklüğü Mihrimah Sultan Camii'ni olduğu gibi, Boğaz'ı da, Boğaz'ın nihayetindeki Selimeye'yi de büyük gösteriyordu. Bu hal İstanbul'a has değil. Hala duruyor mu bilmiyorum, Ayvalık'ta Çamlık denen mevkide yörenin en zenginleri oturuyorlar. Ayvalık'ın en zenginlerinin evlerinin pencereleri 50-60 cm genişliğindeydi. Ama bu pencerelerden Ayvalık körfezi, haşmetli dağlar, akıl almaz güzellikte ve uzaklıkta gözüküyorlardı. Burada bir kulübe vardı uzakta, ev gibi gözüküyordu. O kadar uzakta ki penceresi var mı yok mu farkedilemiyordu. Şimdi pencerelerinin ölçüleri değiştirilince artık oranın kulübe olduğu görülüyor. Dağlar da artık uzakta değil. Şeytan Tepesi denilen yer de artık ufacık. Çünkü iki katlı evler yerine altı katlı apartmanlar var.

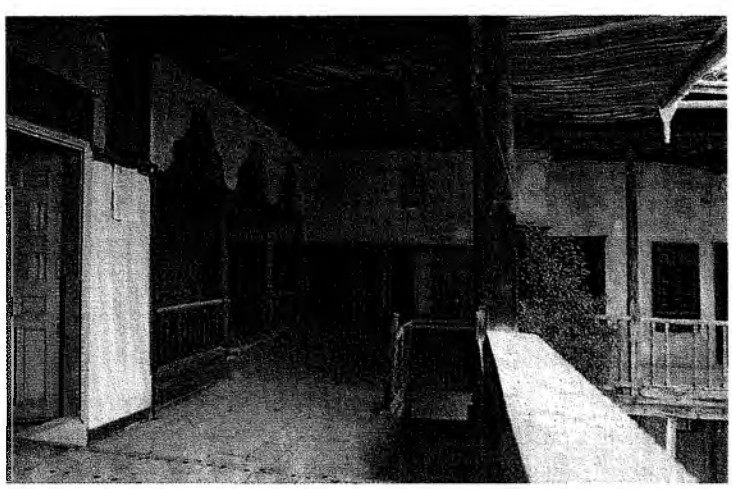

Safranbolu

Böylece Osmanlı evi, Osmanlı şehir ve dünya tasavvurunun bir ürünü olarak şehrin, şehirdeki büyük kültür değerlerinin, tabiatı, dünyayı yücelten bir niteliğe sahipti. Bu şakuli çizgilerin dış cephelerde köşe dikmelerinin üzerleri kaplanıyor. Ara dikmelerinin üzeri bağdadi çakılarak sıvanıyor ve bunların içerisinde odaların takriben 2.00-2.20 m seviyesinden geçen içeride ve dışarıda var olan bir ahşap çizgiye basılıyormuş gibi pencereler asılı duruyor. Aralarındaki mesafelerle içerisinde varoldukları sıvalı sathın içinde orayı tezyin eder gibi duruyorlardı. 20. asır ortasının ve ikinci yarısının en ilginç insanı Mark Rotko'nun resmi ile bu evler arasında bir benzerlik kurmamıza imkan veriyor. Mark Rotko'nun resmi çok büyük ebatlardadır. 4x4 metre, 3x3 metre gibi. Bunun içerisinde bir dikdörtgen olarak, 3x5 metrelik bir dikdörtgenin içerisinde bir kare duruyor. Boşluğun içerisinde havaya asılı gibi. Ev cumbaları üstlerindeki saçağın gölgesi altında korunmuş, havaya asılı gibi duran nesnelerdir. Pencereler de o satıhlar içersinde 2,20 yüksekliğindeki bağlayıcı (içerde kapı yüksekliğine tekabül eden) çizgiye asılmış nesneler gibi duruyordu. Bunların üzerinde eskiden 14-17. asır Osmanlı evlerinde bulunan baş odanın, misafir kabul edilen odanın tepe pencereleri ise renkli camlarla yapılıyor ve o duvar üzerinde dışardan adeta aylar gibi bazen yuvarlak, bazen eliptik sivri kemerli teker teker duruyorlar, içeriden de odaya kainatın renklerini saçıyorlardı. Bu evler şehir ilişkisine göre biçimlenme açısından önemli bir yapıya sahipti. Onlar Paris gibi cetvelle çizilmiş düz yollar üzerine birbirine yapışık apartmanlar olmadıkları için sokağın kavislerini takip ediyor ve sokağın çizgisine muvazi bir şekilde yer alıyordu. Yahut da bazen giriş, komşuluk ilişkileri, manzara açısından sokağın istikameti bir tarafa doğru giderken ev sokaktan farklı istikamette bir sistem olarak kuruluyordu.

Sedad Hakkı Eldem Bey, "Türk evi tek katlı bir evdir esas itibariyle ve bu tek kat zeminden kopuk bir üst kattadır" diyordu. Daha zenginlerin evlerinde bu üst kat iki katlı ev oluyordu. Daha fazla katların oluşumu tahmin ediyorum ki ya çok zengin evler, saraylar için sözkonusu, mesela Topkapı Sarayı'nda yok, fazla katlılık girişimi. Nadir yerlerde, Harem'de vs. bir kaç kat sözkonusu. Ama esas itibariyle o tek katın aynı hizada genişlemesi sözkonusu. Bunların alt katları, bahçenin devamıydı. Bahçenin nereye kadar devamıydı? Sokağa kadar. Sokakla bahçeyi ne ayırıyordu? Bir duvar, sağlam bir duvar. O zaman ev bir taraftan bu duvara, öbür taraftan da bahçeye basıyor. Bahçede direkler üzerinde duruyor. Ve cumbalardan sokağa iki istikameti görmeye imkan verecek şekilde evi zenginleştiren cumbalar da bu duvardan dışarıya doğru taşan kısımlar oluyordu. Tabii cumbaların şehir imajının oluşmasıyla ilgili olarak getirdiği katkıyı doğrusu Le Corbusier'nin 1919'da İstanbul'dan ayrılırken yazdığı notlar kadar güzel az şey anlatır: "İşte büyük abidelerin yer aldığı sırtlardan aşağı doğru az meyilli, çatıların gölgeleri altındaki cumbalar ve bunların gölgeleri altındaki pencereli duvarlar, pencereli cumbalar, saçak-

ların ve cumbaların gölgeleri ile oluşan mor, gölgeli satıhların pencerelerin geometrisiyle, aradaki bahçelerin yeşillikleriyle meydana getirdiği adeta denize kadar uzanmış muhteşem bir acem halısını hatırlatıyordu". Bu kadar güzel tanımlama olamaz. Le Corbusier İstanbul'dan gemiyle ayrılırken gördüğü Akbıyık-Fatih yangınlarının dehşetini de anlatıyordu.

Şimdi bu gerçekten yüksek duyarlığa sahip bir mimarın farkettiği güzellik. Tabii çizdiği çizgilerde bu geometrinin tadını 1924'te bütün derinliğiyle, yalnız burada değil şimali Afrika'da da hissettiğini, hatta Endülüsü gezdiği zaman da fark ettiğini biliyoruz. Bunların hepsi biraz evvel evin içi için sözünü ettiğimiz mutlak biçim berraklığına dayandırılıyor. Bu biçimi meydana getiren insanın o biçimi sarih bir sınırla sınırlaması, ona tam bir vuzuh vermesi, o biçimi ortaya koyan insanın yaptığının bütün sorumluluğunu yüklenmesi demek oluyor. İnsanlara her şeyiyle anlaşılabilir bir dünya sunmak amacı esas oluyor. Dille ile ilgili yine İslamî bir kural var. "Anlaşılmayacak şey söylemek günahtır, çünkü fitne yaratır." Dolayısıyla biçimlerin her birinin bir mesajı varsa, onları en vazıh şekilde ortaya koymak bir vazife oluyor. Yolun biçimiyle evin geometrisinin karşıtlığı açıkça ortaya konuluyor.



Kula

Fakat mimari bu defa standartları düzenleyen değil, bunları yerine tatbik eden mimarın temsilcisi halife (kalfa), 2-3 sene içerisinde bu bilgiyi kazanmasına imkan verecek bir egzersizden geçen kişi bütün bu komşuluk münasebeti, evin iç ilişkilerini düzenleyecek ve bir teknolojiyi kullanabilecek bir yeteneğe erişiyor.

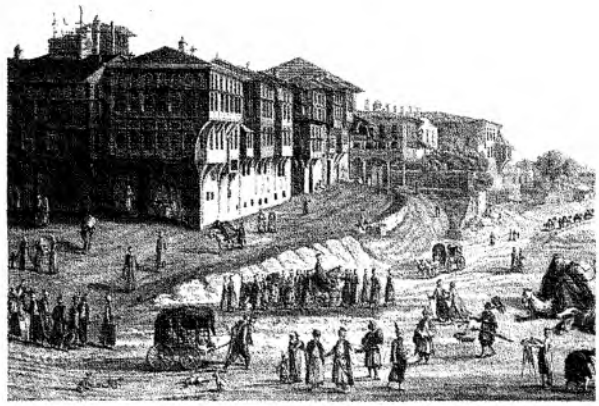
Bu teknoloji son derece yüksek vasıflı bir ahşapla gerçekleştiriliyor. Meşeyle, dünyada bilinen en iyi ağaç cinsiyle bu teknoloji Orta Avrupa teknolojisinden çok farklı. Orta Avrupa'da yağmurlu, serin bir iklim olduğu için ağaç çok çabuk, fakat çok gevşek olarak büyüyor. Orta Avrupa ağaç teknolojisi bu bakımdan gayet kalın 30x30 dikmelerle o genişlikteki tabanlardan yapılıyor. Ve bu büyük kesitli parçaların birbirlerine kesitler büyük olduğu için karmaşık geçme teknikleri vs. ler var. Buna mukabil Osmanlı ahşap teknolojisi dünyanın en dayanıklı ağacıyla, meşeyle yapılıyor. Amerikan betonframede olduğu gibi ve Asya, Avrupa stepleri göçebelerinde olduğu gibi çok önemli bir madeni parça ile birleştiriliyor. Bazen 40-50 cm boyunda bir çivi 3 ahşap parçayı birbirine bağlıyor. Bu çivi konik, dörtköşe kesitli. Dolayısıyla bu çiviyi içerisinden geçireceğiniz deliği delme bilgisine sahip olmak gerekiyor. Bu çivi yerine çakıldığı zaman ahşabı ezerek ahşapla bütünleşiyor. Bu çivinin sathı dümdüz değil, dövülerek gayri muntazamlaşmış. Çivi çakıldığı zaman meşeyle bütünleşiyor. Sonuna kadar çakıldıktan sonra ucu tersine çevriliyor. Tersine çevrilen uç çakılarak ahşaba gömülüyor. Böylece bu çivinin başıyla ucu birbirini tamamen zapteden, bu 3 parçanın birbirinden ayrılmasına katiyyen müsaade etmeyen bir sağlamlığa ulaşıyor. Tabii beton frameye göre bu ahşap iskeletin yükü daha büyük oluyor. Bu bağlantı parçaları sayesinde deprem yükleri bağlayıcı parçaları birbirinden ayıramıyor.

Tabii Amerika'da gördüğünüz tayfunların, rüzgarların vs. meydana getirdiği hasar bu yapılarda kesin olarak sözkonusu olmuyor. Bu sistem ahşabı hiçbir şekilde çürümeyecek şekilde zeminle ilişlendiriyor. Bu ahşap iki teknikle kullanılıyor. Bazen ahşap iskelet açıkta bırakılıyor. Boyanarak korunuyor. Bunun arasına tuğla dolgu doldurularak koruma tabakası oluşturuluyor. Ama ahşap iskeletin bir kısmı, diyelim ki derinliği 15 yahut 16 cm ise 11-12 cm tuğla ile dolduruluyor. Geri kalan kısmına bağdadi çakılıyor ve çakılan bağdadi sıvanıyor. Bu gevşek sıva kıtık,

yani boşlukları olan bitkisel elyaf ihtiva ediyor. O ısı izolasyonu sağlıyor. Hafif, ısı yüklü bir bina teşekkül ediyor. Yani binanın içini kullanmak istediğinizde 10 dakikada ısıtmaya başladığınızda, konfor hissine ulaşıyorsunuz. O zaman binanın nerelerini ısıtacaksanız oralarını ısıtabiliyorsunuz. Isıtma elastikiyeti olan bir bina elde ediyorsunuz. Hava boşluğu bir ikinci ısı tecridi yapıyor. Tuğla üçüncü bir ısı tecridi yapıyor. Hem iyi bir ısı tecridi yapan, hem de ısı yükü düşük bir yapı, dolayısıyla ısı ekonomisi bakımından eşsiz, mükemmel bir yapı sistemi teşekkül ediyor. 15 cm'in içerisinde yahut rutubetin daha yüksek olduğu yerlerde tuğlayı korumak için bu defa ahşap iskeletin üzerine bir ahşap kaplama çakılıyor. Birçok defa bu tuğla yerine kerpiç kullanılıyor. Ancak kerpiç Anadolu'da, birçok yerde kireçle yapıldığı gibi, bir çok yerde alçıyla yapılıyor. 1 m.3 kerpiç çamurunun içerisine 15-20 kg. alçı ilave edildiği zaman kerpiç 98 saat su içerisinde kaldığında erimeye başlıyor. Halbuki içerisine alçı ilave edilmemiş kerpiç yarım saatte su içerisinde erimeye başlıyor.

Suya karşı dayanıklılığı çok yüksek olan bu kerpiçle bağdadi sıva yapılıyor yahut kerpiç dolduruluyor. Kerpiçin içerisine saman katılıyor. Samanın boşlukları çok yüksek bir ısı tecridi sağlıyor. 15 cm'lik kerpiç dolgunun arkasına 1-2 cm'lik hava boşluğundan sonra içeriye bir kerpiç sıva, dışarısı bir kerpiç sıva ile bitirilmiş olunca yüksek ısı tecridi olan ve maliyeti çok düşük bir yapı teknolojisi kolaylıkla sökülmeye imkan veriyor. Ters çevrilip de tekrar geri çakılmış parçayı, o noktasından kestiğiniz zaman geri çıkartabiliyorsunuz. Bu parçaları tekrar başka yerlerde kullanabiliyorsunuz. Doğrusu bir yapı malzemesinin tekrar kullanıldığı dünyada az teknoloji var. Bu da sürdürülebilirlik, malzemenin tekrar tekrar kullanılmasıyla israfın önüne geçen, dolayısıyla tabiat tahribatına da adamakıllı engel olan bir teknoloji olarak karşımıza çıkıyor.

İlginç bir malzeme de şu: Çakılan çivi dövme demir rot aymur denen özel bir çelik. Bu çelik bugün dünyada yalnız İngiltere'de çok kötü bir kalitede, buna karşılık Polonya'da daha çok üretilmektedir. Polonya'da sipariş verildiği zaman ne zaman alınacağı belli olmayacak miktarlarda üretiliyor. Bu dövme demir teknolojisi özellikle Osmanlı büyük mimarisinde yer alıyor. Büyük mimariyle konut mimarisinin temas noktalarını teknolojik açıdan oluşturan bir unsur. Kubbe kasnaklarına, kubbenin açılma yükünü durdurmak üzere 1509 depreminden sonra büyük dövme demir çember yerleştiriliyor. 25-26 m çapında, kesiti 6-7 cm olan yekpare bir dövme demirin nasıl yapıldığı ve oraya yerleştirildiği bugün hala aydınlanmamış durumda. Keza sütunların birbirlerinden ayrılmalarını önlemek için konulan demirler paslanmıyor. Satıhlarında bir pas tabakası oluşuyor, içeriye gitmiyor. Böyle bir dövme demir keza çivi olarak ahşap evlerde kullanılıyor.

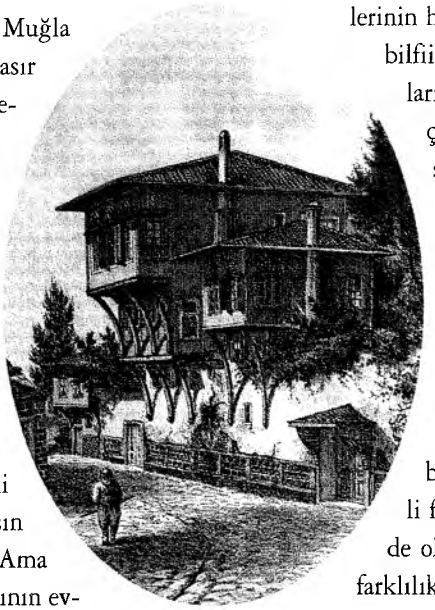

İstanbul At Meydanı'nda ahşap konaklar. XVIII. yüzyıl. (Melling)

Bu yapıların önemli bir meselesi de varlığın hareketliliğiyle ilgili. Şimdi abideler ya 1-2 katlı yahut büyük camilerde olduğu gibi bir kaç tabaka yukarı doğru daralan bir piramidal strüktür olarak vücuda getirilmişken zemindeki alçak duvar ve sütunlardan itibaren o sütünlardan ve duvardan destek alarak dışarıya doğru yükselen yapılar, atektonik yapılar oluyorlar. İslamın tam karşıtı. Dolayısıyla bunların zemine ilişkili değil, yukarıdan aşağıya düşünülmüş yapılar olduğu apaşikar ortaya çıkıyor.

Bir inşaat sistemi standartlar olarak vücuda getirilmişse bu evlerin tasarımı da yukardan aşağı tasarlanıyor. Yukardan aşağı tasarım sisteminin unsurları şunlar: Evvela odalar belirleniyor. Türk evi başlangıçta otağdan kaynaklanıyor, yani tek odadan, Orta Asya kubbe biçimindeki göçebe çadırından kaynaklanıyor. Bunun yanına bir ikincisi geliyor. Sonra bunların arasındaki boşluk örülüyor. Bu boşluk eyvanı teşkil ediyor. Bunun önüne açıkta yaşanan bir saçak ilave ediliyor. Buraya da "hayat" deniliyor. Bu ev genel konfor karakteristikleri ve yaşama biçimi, zevki açısından Japon evine büyük bir benzerlik gösteriyor. Odadan dosdoğru tabiata çıkıyorsunuz. Bu

10.,11.,12. asır Anadolu, Orta Asya göçebelerinin tabiatla içiçe, soğuktan korkmayan, soğukla karşı karşıya bulunmaktan hiç çekinmeyen, hele İslamiyeti kabul ettikten sonra o soğukta abdest alan çok diri bir insan neslinin dünyasına tekabül eder gibi gözüküyor. İlk Amerikan göçebelerinin 18. asırda meydana getirdikleri ilk evlerin konseptinden de çok farklı bu. O evde ocak, evin merkezini teşkil ediyor ve her yeri ısıtmayı amaçlıyor. Böyle bir ısıtma amacı gütmüyor. Göçebe hayatta daha kalın giyinip üşümekten korkmayan insan tipi hakim. M.Ö. 5.-6. asır Ispartalıları gibi yaşayan bir nesille karşı karşıyayız. Bu ev tipi 17. asra kadar Osmanlı Devleti'nin birçok yerinde, iklimin o kadar sıcak olmadığı yerlerde de devam ediyor. 19. asırda hayatın balkon parmaklıkları yerine camekân kapatıldığını görüyoruz. Bunun en nefis örnekleri Muğla'da var. Asli Muğla evleri hayatla tabiata açılırken 19. asır zenginlerinin evlerinde hayat bir camekanla kapanmış oluyor. Hatta Muğla'nın en önemli camiinin son cemaat yeri de camekanla kapatılıyor.

Bu hayat tarzı değişiyor. Zamanla daha korunmuş mekanlar öngörülüyor. Ama düşünün ki 16. asırda İstanbul'da, hemen Topkapı Sarayı'ndan bir kaç yüz metre ötede İbrahim Paşa sarayının odalarının hepsi kemerli direklere açılıyor. Tabii burada bu kemerli direkliklerin kışın korunup korunmadığını bilmiyoruz. Ama 16. - 17. asır Hint-Türk hükümdarlarının evlerinde güneşe karşı korunmak için perdelerin asıldığı çengeller var. Geceleri soğuğa karşı korumak için perdeler var. İbrahim Paşa Sarayı gibi Topkapı Sarayı'nda da korunmak için bu şekilde perdelerin kullanılıp kulanılmadığını bilmiyoruz. Ama Topkapı Sarayı'nın kıyısındaki Mermer Köşkün perdelerinin kışın kapatılıp yazın açıldığını biliyorum. Bu perdelerin herhalde hayvan derisiyle yapılmış yarı mat yahut camdan parçaları vardı. Kışın içeriye bir miktar ışık veren pencerelerdi muhtemelen. Osmanlı tarihlerinde bu konuda bilgi yok. Ama bu kumaşı geniş şekilde kullanan, çadır kültürünü de devam ettiren, yaz aylarında sarayı bırakıp gidip çadırlarda yaşamayı tercih eden insan neslinin, yaz aylarında şehri bırakıp yaylaya çıkan bu hareketli kültürün evlerinde de bu kumaşları kullanmış olma ihtimalleri var. Ama pencere kapaklarını kullanıyorlar. Pencere kapaklarının ne kadar geniş bir şekilde kullanıldığı İstanbul ve Anadolu şehirleriyle ilgili yabancı seyyahların yaptığı bütün gravürlerde güzüküyor. Tabii bu, binaya ikinci bir yenilik getiriyor. Bina Batı Avrupa binaları gibi hiçbir şekilde değişmez, donuk bir yüze sahip olmak yerine pencere kapakları açıldığı zaman adeta insanın gözkapakları gibi iki yana açıldığı zaman insanı davet eder gibi olur ki onu açmak için insanın kollarını açması gerekiyor. Adeta açarak insanın içerden dışarıya doğru uzanmasını temin eden, dışarıdan eve bakan insanlara da mevsimine göre, günün saatlerine göre hareket eden, yaşayan bir mimari vücut buluyor.


Edirne'de ev ve sokak.
(Rıfat Osman)

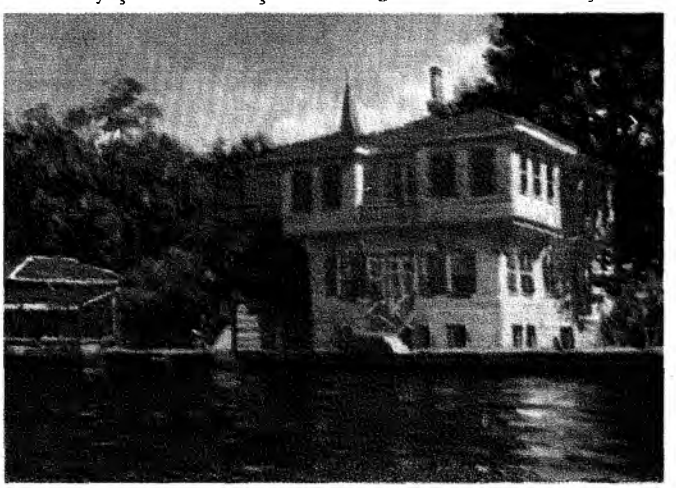
Tabii böyle bir mimariyi Batı Avrupa kültürlerinin hiç birinde görmüyoruz. Burada bina bilfiil hareket ediyor. Binanın bazı unsurları, yolun hareket çizgisiyle binanın biçimi farklılaşıyor ama hareket meselesi yok edilmiyor. Yolun biçiminin hareketi, yolun seviye farklılaşmasından, meyillerinden doğan hareketliliklere göre binanın çeşitli kademelere oturtulması, bir evin bir seviyeye, öbür evin bir başka seviyeye, yerleştirilmesi... Bazen evin bir parçasının bir seviyeye, öbür parçasının başka bir seviyeye oturtulması. Sürekli farklı seviyelerde, farklı istikametlerde oluşan bir dünya vücuda geliyor. Her farklılık her evin kendi mihrakı etrafında, üzerine yerleştiği yerin, topografyanın, güneşlenmenin, manzaranın, önemli bir abidenin görülmesinin, komşulara mesafelerin vs.nin icablarına göre şekillendiriliyor. Bir standartlar sisteminin ürünü olan ev, bulunduğu yere, ailenin ölçüsüne, gelir düzeyine göre bir kimlik sahibi oluyor. Dolayısıyla bu kimliğe sahip olan ortak değerler sisteminin üzerinde kurulmuş bir kimlik sözkonusu. Bu, birleştirici temelin şahsiyeti yok etmeyecek şekilde tasarlanmış olmasından kaynaklanıyor.

Biraz evvel standartlar düzeninin en seçkin bir insan grubunun ürünü olmasından sözetmiştik. Halbuki ilkel bir şekilde Finlandiya, standartlar düzenini kurma işini bir tek kişiye, mimar Alvar Aalto'ya tevdi etti. Aal-

to, kendi seçtiği yardımcılarıyla Finlandiyalıların standartlar düzenini oluşturdu; konut, mimari standartlar düzenini. Osmanlı dünyasında, standartlar düzeni bundan bir adım ötede oluşuyor. Hassa mimarlar ocağının başı standartlar düzenini tesis ediyor, çeşitli bölgelerin mimarlarının bilgilerini de kullanarak. Mahalli şartlara sırt çevirmeden bunun ilkelerini tesis ediyor; temel ilkelerini. Bu temel ilkeleri tesis ederken bunu felsefi, dini açıdan şeyhülislam ve kadrosuyla tartışılması sonucunda, bütün bir metafiziğin, bütün bir kâinat görüşüne ait İslam düşünce tarihinin en büyük şahsiyetlerinin meseleleri nasıl gördükleri müzakere edilerek ananeden gelen biçim bilgisinin, ona temel teşkil eden geometri bilgisinin esasları oluşturuluyor.

Sinan, sarayda senelerce geometri dersi veriyor. Geometri bilgisinin mimaride nasıl uygulanacağını tayin eden bir üst bilgi orada veriliyor. Bunlardan hareket ederek sözünü ettiğimiz sosyal alana ait, teknoloji alanına ait, kültürel alana ait ve bilfiil san'at niteliğiyle ilgili standartlar, çeşitliliğe, farklılaşmaya, oluşuma, harekete imkan verecek şekilde çözümleniyor.

Bu noktada evlerin pencelerinin açılmasının o evleri yaşar hale getirmesi gibi evleri yaşar hale dönüştüren bir ikinci çözümlemeyi de gündeme getirmek gerekiyor. Osmanlı evlerinde "oda" esas yaşama alanını, yaşamanın bütününü kapsar. O odada gününüzü geçirirsiniz, misafir kabul eder, sohbet edersiniz (yani daha yakın misafirlerinizi), aile içi konuşmalarınızı yaparsınız. Bütün eşyalarınız o odanın bir duvarındaki dolaplardadır. Yani mobilya denen taşınan nesne, odanın ortasına tahakkum eden acaip aletler yoktur. Azami sadelikle insan zemine, zeminden azıcık yükselen sedire oturur. Sedire oturduğu zaman oradan elini pencereden dışarı sarkıtır. Yalıdaysa suya ulaşır yahut eline aldığı bir çubukla suya değer. Yağmuru elinde hisseder, köşeye oturup güneşi seyreder, sokağı takip edebilir, neredeyse gelen geçenlere selam verme imkanına sahiptir. Bir taraftan bahçeyi görür. İnsan dünyanın ortasında dört istikameti farkedecek bir ortamda yaşama hakkına sahip olur. Ve tabii böyle yaşayarak "dünyanın her tarafına bakmaya" davet edilen insan olur, ayette geçtiği gibi. Sokrat "Kendini bil" emrini veriyor. Buna mukabil Kur'an-ı Kerim "Bak, herşeye bak, gökteki yıldıza, aya, güneşe, yerdeki toprağa, ağaca, bitkiye her şeye bak" buyuruyor. Muhammed İkbal "Birisi yalnız kendine bakmayı emrederken, öbürünün bakmayı emrettiği yer, dış dünya. İslamın bakış açısının zenginliğini tasavvur edin" diyor. Evet sınırsız. Bütün varlığa bakmaya davet edilen bir insan tipi.


Boğaziçinde ev

Ev de o zaman pencereleriyle, açıklıklarıyla her yere bakmaya fırsat veren bir nesne olarak odalardan teşekkül ediyor. Şimdi bu odalar, bu karakterleriyle varsa, bizim evi bu niteliğiyle görmemiz gerekiyor. Evin bu niteliğini görmemiz için sokaktan yürüyorsak cumbalar odaları tarif ediyor. Aralarındaki ayrımlar ikinci odanın geldiğini haber veriyor. Fakat sokaktan yürüyerek değil de, gökten bir kuş olarak uçmak istesek o zaman da çatılar her odayı tarif ediyor. Yani Osmanlı şehrine tepeden baktığımızda her evin kaç odası olduğunu okuma imkanına sahip oluyorsunuz. Başka bir deyişle modern çağ ile Osmanlı dünyasını birleştiriyor, modern çağın Osmanlı dünyasının nasıl gölgesi altında oluştuğunu gösteriyor. Çünkü modern çağ, Walter Gropius Bauhause'u yaptığı zaman ona her yönden bakmayı tavsiye ediyordu, tepesinden, dört tarafından, içerisinden ve çeşitli istikametlerden. Türk evi, şehirleri her odayı teker teker tarif eden bir mimari çözümlemeyi beraberinde getiriyor.

Tabii Türk evini bugünkü apartman sefaletimizle kıyas edemeyiz. İkisi aynı dünyanın malı değil. Ve bugünkü şehirlerimizdeki evler % 99'uyla utanç verici bir iptidailik görünümünde. Hem mimar, hem mühendis, hem doktor vs. ünvanlarıyla bu çirkinlikler dünyası üretiliyor.

Türkiye önümüzdeki 30-40 senede 55 milyon insanına yeniden şehirlerde ev yapmak mecburiyetindeyse bu standartlar düzenini tesis etmek ve en yüksek vasıfta mimari tekniklere sahip evleri üretecek bir genç mimarlar nesli yetiştirmekle mükelleftir. Bu genç mimarlar nesli, o zaman geniş bir sahtekarlık alanı olan dekorasyon, iç mimari safsatalarını da tasfiye ederek bir evi Osmanlı evinde olduğu gibi, bahçesi, mimarisi, sokak ilişkisi, cumbası, yerli dolapları, tavanı, döşeme kaplamasıyla beraber üretecek, belki bunun arasına birkaç araç daha ekleyecek. Ama bu büyük sadeliğin güzelliğini tekrar gündeme getirecek mimarinin standartlar düzenini kurmakla mükelleftir. Bölgesel malzeme imkanlarına, iktisadi kaygılara göre ve bu malzemelerden her türlü kullanışa, her standartta, her gelir düzeyindeki aileye güzel evler vücuda getirme imkanıyla.

Bizim ilk denememiz Ertegün Evi. Bir eski harabeden yola çıktık. Barok müziği dünyada tasfiye edecek hareketi başlatmış, "caz"ı tüm dünyada kabul ettirmiş bir Amerikalı Türk'ün, Ahmet Ertegün'ün evinde bu özellikleri gerçekleştirdi. Dünya tarafından alkışlarla karşılandı.

Ben haiz olduğumuz değerleri savunanların değil, onlara karşı çıkanların ilkel, taş devrinden de daha ilkel yaratıklar olduğunu, kültür hastalıkları savunduklarını söylemek istiyorum. Türkiye üniversiteleriyle, araştırma merkezleriyle, müteşebbisleriyle, üreticileriyle dosdoğru teknolojisini tasfiye ederek, politikacıları yanlışlıklara iten iptidai teknokrasisini tasfiye ederek, yeni teknolojileri yeni mahalleleri inşa etmek, yeni şehirler kurmak için nasıl vücuda getireceğini çözümlerse ve bu yeni şehrin yeni mahallelerini inşa ederek, önümüzdeki 30 senede şehirlerde 55-60 milyon insanını, köylerde de 15 milyon insanını ev sahibi yapacak şekilde halkın üretme gücünün önündeki bütün engelleri kaldırmazsa, toplum olarak yok olacaktır.

Osmanlı üretiminin herhangi bir devlet iradesini değil, en üst bilginin getirdiği çözümlemeyi bütün topluma kullandırma yeteneğini Osmanlı sağlamıştır. Bugün Türkiye'de var olan 30-35 bin mimarın en az 15 bini kendi mesleğini icra etmediğini, geri kalan 15 bine yakınının muhtemelen yarısının malzeme komisyonculuğu vs. gibi işlerle uğraştığını biliyoruz. Mimar potansiyelimizi mahalleleri inşa edecek şekilde ellerine vereceğimiz standartları kullanma yeteneğine ulaştırmak için çok küçük tanıtma kitapçıklarıyla anlattıktan sonra Türkiye geleceğini tekrar kurabilecektir. Ve 75 milyon insanın cennet gibi ortamlarda yaşayacağı bir dünya inşa etmek yahut etmeyip cehennemde yok olmak seçenekleriyle karşı karşıyayız. Bu meselenin çözümü, açıkça ortaya çıkmaktadır ki, mecmua taklitçiliğinden değil, tarihi tecrübelerimizin mahalli şartlara tatbik edilmesiyle gerçekleşecektir. Bugün varolan teknik imkanlarla, olabilecek yeni teknik imkanlarla tarihî tecrübeyi birleştirdiğimiz zaman gerçek çözüme ulaşacağız.

Bir yapıda sözünü ettiğim demir çivinin çakılacağı deliği delmek için matkap arandı, bütün dünyada bulunamadı. Türkiye'de bir demirci ustası babasının benzer bir bilgisi varmış, ondan bilerek imal etti. İşte bu yetenekleri harekete geçirerek bu memleketi yeniden kurma şansımız var. Osmanlı deneyi bizim için bir hazine. Bizim için olduğu kadar bütün insanlık için de bir hazinedir. Dolayısıyla bu teknolojinin Osmanlı toplumunun yayılma alanında nasıl vücut bulduğunu, neleri çözdüğünü görüp kendi ülkelerinin teknolojilerine neler ilave edilerek, o toplumların meselelerini çözecek hale nasıl dönüştüreceklerini düşünmeleri halinde insanlığın bu büyük trajedisine çözüm bulmak Osmanlı deneyi ve Türkiye'nin yetiştireceği tecrübeyle mümkün olacaktır. O zaman Türkiye dünyaya yetişmek değil, en asli meselesinde dünyanın önde giden ülkesi olacaktır.

TÜRK EVİ, OSMANLI EVİ

PROF. DR. HAŞİM KARPUZ
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

1.GİRİŞ

Türk evi kavramı Osmanlı medeniyeti gibi birçok unsuru içine alan farklılıklar içerisinde kendine has özellikleriyle tebarüz etmiş "global" bir konut türünü ifade ediyor. Nasıl ki günümüzde politik, ekonomik, teknolojik ve kültürel açıdan yaşanan birçok yenilik, buna paralel olarak şekillenen mekansal ilişkiler ve düzenlemeleri küreselleşme ile açıklıyorsak, Türk evi kavramı bu bakımdan Osmanlı konut mimarlığının tümünü içine almaktadır. Türk evi; kendine özgü malzeme, tasarım, estetik değerler, süsleme biçimiyle belirli bir kültür ve yaşama biçiminin ürünüdür.

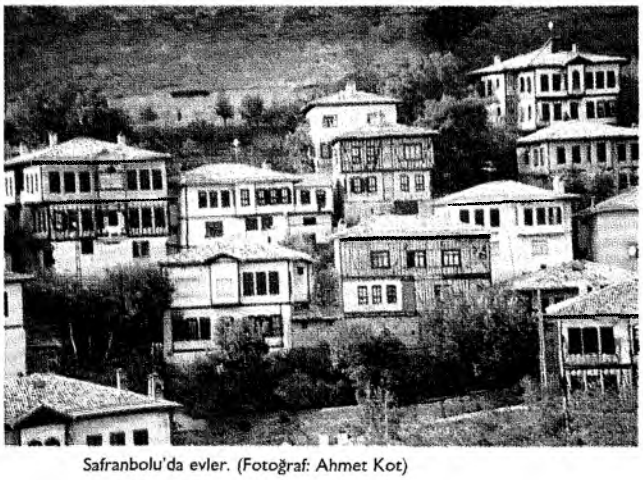
Son yıllarda Türk evi üzerine yapılan ayrıntılı araştırmalarla Anadolu evi, Osmanlı evi, Balkan evi gibi kavramlar ortaya atılmaktadır. Bölgelere has malzeme ve yapı tekniklerine dayalı farklar ayrı özellikler gibi gösterilmektedir. Hepimiz biliyoruz; Kahire'de, Şam'da, Üsküp'te veya başka bir Osmanlı şehrindeki tarihi evler "Türk Evi" olarak adlandırılmaktadır. Bu ayrımlara, öncelikle Osmanlı medeniyetini, idaresini, askeri yönetimini, ekonomisini, kültür ve sanatlarını bir bütün olarak kabul etmemek sebep oluyor. Aslında Osmanlı farklılıkları birleştiren bir bütün. Bu bütünün üst kimlik adı da "Türk'tür".

Türk evinin kaynağı ve genel karakteri konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bunları iki ana başlık altında toplayabiliriz. Birincisi Türk evinin daha çok kültür ve yaşama biçimine ve onun mimariye yansıyan özelliklerine dayanarak Anadolu öncesi Türk kültür çevrelerinden kaynaklandığıdır. İkinci görüş ise Türk evinin Anadolu'nun Türk öncesi konut mimarlığından beslendiği ve Anadolu öncesi kültür ögeleri ile başarılı bir sentez oluşturduğudur.

Türk evinin mimari özellikleri, kaynakları konusunda değişik araştırmalar yapılmıştır. Türk evini, mimari özellikleri ve estetik değeri bakımından bir bütün olarak inceleyen ve "Türk Evi" kavramını mimarlık tarihimize yerleştiren Sedat Hakkı Eldem olmuştur. O'nu Doğan Kuban, Önder Küçükerman, Erdem Aksoy, Ayda Arel, Metin Sözen ve Cengiz Eruzun gibi bilim adamları izlemiştir. Bu bilim adamlarının açtığı çığırda, Türk evinin oluşturduğu doku, mahalle -Osmanlı şehirleri- üzerinde de ayrıntılı çalışmalar yapılmaktadır. Yapılan bu bütüncül yaklaşımlarla Türk evi gibi Osmanlı şehirlerinin de kendine özgü özellikleri kültürel ve mimari kimlikleri olduğu anlaşılmıştır.

2. OSMANLI KONUT MİMARİSİNİ OLUŞTURAN ETKENLER

Türk evinin oluşmasını değişik etkenler sağlamıştır. Bu etkenlerin başında Osmanlının yaşadığı coğrafya, Anadolu'nun çevresel ve kültürel ortamı ile Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri kültür değerlerinin ve mimari miraslarının etkisi gelmektedir.



Safranbolu'da evler. (Fotoğraf: Ahmet Kot)

Türk evini oluşturan etkenleri şu başlıklar altında özetleyebiliriz.

1- Tarihi Etkenler

Tarihi kaynaklardan öğrendiğimize göre Anadolu'nun Türk fethinden sonra Oğuz boyları şehirlerdeki mevcut Bizans konutlarını kullanmış ve yeni konutlar inşa etmişlerdir. Köyler ve yaylalara yerleşen halk çadırlarda barınıyorlardı. Yeni kurulan yerleşmelerde veya konar göçer Türk boylarının yerleşik hayata geçişlerinde bu eski konutların veya göçer çadırlarının etkisi büyük olmuştur.

Anadolu'da Türk Evi'nin 1000 yıllık bir serüveni vardır. Anadolu öncesi Türk konutlarının, kent evlerinin, göçer çadırlarının ve kültürel oluşumun sonunda yeni bir konut (Türk Evi) ortaya çıkmıştır. Günümüzde bile karaçadır, topak ev gibi çadır türleri kullanılmaktadır. Doğu Anadolu'daki bazı aşiretlerin, Toroslardaki konar göçerlerin kullandığı bu konutlar yerleşik hayata geçildikten sonra dahi eski yaşama biçimlerinin sürdürüldüğünü göstermektedir.

2- Sosyal ve Kültürel Etkenler

Türk evini oluşturan etkenlerden birisi de Türk evinde yaşayan hayat, yaşama biçimidir. Türk toplumunun aile yapısı günlük hayatı ve İslâmi yaşayışı Türk evinin tasarımını etkilemiştir. Konut, toplumun sosyal ve kültürel yapısının bir göstergesidir. Fonksiyonel mekanlar, hayat, sofa ve oda ile diğer üniteler yaşantı ve günlük faaliyetler bir bütünlük oluşturur.

Osmanlı konut mimarisinde, anıtsal taş yapılara, ihtişamına fazla yer verilmemiştir. Bu, dünyanın faniliği, felsefesinin sonucudur. Bu sebeple Osmanlı şehirlerinde bütün evler birbirine benzer. Konya'nın kerpiç evleri insanın topraktan gelip toprağa döneceği düşüncesini en iyi şekilde açıklar.

3- Ekonomik Etkenler

Türk Evi, kullanıcısının ekonomik durumuna uygun büyüklükte inşa edilmiştir. Nadiren zengin evlerinin çok katlı, kaliteli malzemeli, dönemin üslup özelliklerine sahip olduğunu görüyoruz. Genelde kent halkı daha mütevazi evlerde oturmaktaydı. Anadolu şehirlerinde bu bakımdan bir uyum söz konusudur.

4- Çevresel Etkenler

Osmanlı coğrafyası, yeryüzü şekilleri, iklim ve bitki örtüsü konut mimarisini etkilemiştir. Coğrafi yapıya bağlı olarak değişik yapı malzemeleri ve yapım teknikleri söz konusu olmuştur. İklim şartları ve malzeme farklılıkları yapıların planlama ve cephe özelliklerini etkilemiştir. Böylelikle bölgeler arasında farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılıklara rağmen oda, sofa gibi ana yaşama birimleri ve onların iç unsurları ortak özellik olarak karşımıza çıkar.

3. TÜRK EVİNİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ

1- Yapı Malzemesi, Yapı Elemanları ve Yapım Teknikleri

Türk evinin mahalli özellikleri inşa edildikleri şehirlerin coğrafi özellikleri ile belirlenir ve yapım malzemesi ile tekniklerinde bariz olarak kendini gösterir. Kullanılan malzemeler bölgelere göre değişir. *Taş* en yaygın yapı malzemesidir. Taş duvarlar düzgün yonu veya moloz taş duvar şeklinde genellikle hatıllı olarak inşa edilir. *Kargir* olarak tanımlanan taş duvarlı evler her zaman de-

Amasya Evi.

Amasya yalıboyu evleri.

ğerli kabul edilmiştir. *Ahşap*'ta yaygın bir yapı malzemesidir. Sadece iç bölmelerde, kapı ve pencere doğramalarında değil ana duvarlarda da kullanılmıştır. Ağacın bol olduğu Karadeniz bölgesinde, Toroslarda ahşap yığma *çantı* tekniğinde evler inşa edilmiş ve ahşap örtü malzemesi olarak kullanılmıştır.

Ahşapla taşın birlikte kullanıldığı yörelerde mevcuttur. Ahşap karkas tekniğinde ahşaplar arasındaki boşluklara kerpiç doldurularak *hımış*, taş doldurularak *dolmagöz* duvarlar inşa edilmiştir. Ahşap dikmelerin içten ve dıştan çıtalanıp sıvanması ile *bağdadî* denen hafif duvarlar elde edilmiştir. Bağdadî duvarlar daha çok iç bölmelerde kullanılmıştır.

Üst örtü de bölgelere göre düz toprak dam, kiremit veya ahşap çatılar kullanılmıştır.

2- Plan Elemanları, Plan Tipleri

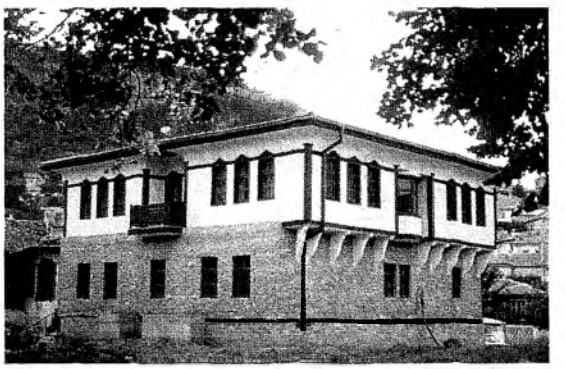
1- TÜRK EVİNİ OLUŞTURAN MEKANLAR

Türk evi kent dokusu içerisinde daracık sokaklar üzerinde yer alırdı. Geniş bahçeler içerisinde de inşa edilen evler vardı. İster kent içerisinde, isterse yeşil alan içerisinde olsun evlerin bir iç bahçeleri, avluları bulunur. Yüksek bir duvarla çevrili bu bahçe, avluya *hayat* denirdi. Bahçenin içerisinde, *kuyu, çardak* bir *çiçeklik* bulunurdu. Evler çoğunlukla iki katlıdır. Önceleri tek kat olan Türk evleri zemin katın yükseltilmesiyle iki katlı olmuştur.

Evlerin zemin katları *ahır, depo, kiler* olarak kullanılırdı. Evin 1. katına *taşlıktan* ahşap bir merdivenle çıkılır. Ev birden fazla katlı ise esas yaşanan yer üst kat olmaktadır. Esas yaşama katında *sofa,* sofaya açılan odalar bulunur. *Mutfak* zemin katta veya bahçe içerisindedir. Evlerin helaları da zemin kata veya bahçenin bir kenarına yerleştirilmiştir. Mutfak Doğu Anadolu, Erzurum evlerinde zemin katta önemli bir mekan, yaşama birimi haline gelmiştir. Tandırevi adını alır ve evin planını yönlendirir.

1-Sofa: Sofa, odalar arasında ve önünde yer alan bir ortak alandır. Evler nasıl sokağa, caddeye açılıyorsa, ev içindeki her bir oda da sofaya açılır. Anadolu'da bölgelere göre, "sayvan, çardak, hayat, divanhane" adını alır.

Ev halkı belirli zamanlarda sofa'da toplanır, önemli kutlamalar yapar. Oturur, iş yapar, dinlenir. Sofada seki, taht, köşk gibi bölümler bulunur. Bazı sofalarda kahve ocakları vardır.



Bosna'da Türk evleri

Sofalar iklim durumuna göre açık veya camekanla kapalı olurlar. Açık sofalarda mahremiyeti sağlamak için ahşap kafesler kullanılmıştır.

Sofalar gerek ahşap süsleme ve gerekse nakış bakımından çok özen gösterilmiş bir bölümdür.

Sofa odaların önünde ise *dış sofa* adını alır. Dış sofa dikdörtgen L, T veya U şeklinde olabilir. *İç sofa* dış sofanın odaların arasına yerleştirilmesiyle 19. yüzyılın ortalarından sonra yaygınlaşmıştır. İç sofa esas cephede çıkma yaparak kolonlara oturtulmuş ve evin girişini vurgulamıştır.

Orta sofa, eyvanlı olarak dört yandan odalarla kuşatılmıştır. Dört eyvanlı plan şeması Orta Asya kaynaklıdır ve birçok yapıda karşımıza çıkar. 18. yüzyıldan sonra İstanbul yalı ve köşklerinde kullanılan elips orta sofalar barok ve rokoko üsluplarının etkisini yansıtır.

2- Oda: Ev içerisinde, birçok fonksiyona sahip, bağımsız yaşama birimleridir. Oturma, yemek yeme, çalışma, yatma gibi gayelerin gerçekleştiği bir ortamdır. Evin genel planlamasında odaların yeri ve yönü esastır. Güneş ve rüzgar (iklim) durumlarına göre kış odası ve yaz odaları vardır. Evdeki oda sayısı ev sahibinin maddi gücüne bağlıdır. Çok bölümlü "haremlik, selamlık"lı evlerde her iki bölümün, orta hallilerin ise tek bir baş odaları bulunur.

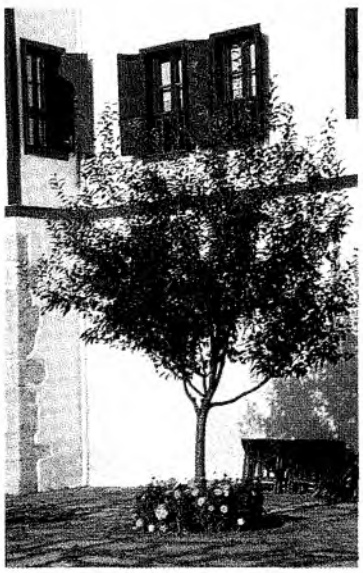
Odaların çeşidine göre sofa ile ve bahçe sokakla ilişkileri söz konusudur. Odalar iç unsurları bakımından birçok ihtiyaca cevap verebilecek niteliklere sahiptirler. Hamam odası, namaz odası, sandık odası, kütüphane odası gibi.

Sofadan bir kapıyla odanın *sekialtı, (pabuçluk)* kısmına girilir. Burası direklerle orta alan (seki üstünden) ayrılmıştır. Oda kapısının açıldığı duvar yüzünde *yüklük* yeralır. Orta alanda duvarlar boyunca *sedirler* bulunmaktadır. Kapının karşı duvarında ortada *ocak* yeralır.

Odanın en önemli unsurlarından olan yüklük çok fonksiyonludur. İçerisinde banyo yapılan *gusülhane,* yatakların koyulduğu dolaplar, ortasında süslemeli niş *çiçeklik* üzerinde *musandıra* (yemişlik) denen açıklık bulunur.

Odanın tasarımı iç unsurları, süslemeleri (özellikle tavan göbekleriyle) bakımından çadırla büyük benzerlikler gösterdiği, çadırların birçok imgesini taşıdığı görülmektedir.

Odaların aydınlatılması düzenli pencerelerle sağlanmıştır. Pencerelerin üzerinde odayı çepeçevre dolaşan sergen denen raflar bulunur. Bunun üzerinde ise revzen denen alçı pencereler yeralır.



Safranbolu evinde bahçe.

2-PLAN TİPLERİ

Türk evinin plan tipolojisi ilk önce S. Hakkı Eldem tarafından yapılmıştır. Bu tipolojide, iki önemli mekan sofa ve odanın plan içindeki yerinden hareket edilmiştir. Bu ilişkinin kaynağını Önder Küçükerman oba yerleşmelerinde, çadırların ortak kullanım alanları *hayat-avluya* bağlamaktadır. Doğan Kuban ise, Türk evinin planını başlıca üç ögeye bağlar: Oda, eyvan ve avlu.

1- Sofasız Evler: Bu evler, odaların avlu-hayat etrafında yanyana dizilmesi ile elde edilmiştir. Bazen odalar arasında eyvan bulunmaktadır. Hayat'tan doğrudan odalara girilir. Diyarbakır, Hatay, Mardin, Urfa evlerinde de bu plan tiplerine rastlanır.

Safranbolu.

2- Dış Sofalı Evler: Odalar bir dış sofaya açılmaktadır. Sofa revaklı bir galeri şeklinde bahçeye açılmaktadır. Alanya, Antalya, Bursa, Trabzon, evleri gibi. D. Kuban'ın haklı olarak Türk Hayatlı Evi diye tanımladığı bu evler, iklim şartlarına rağmen her bölgede uygulanmıştır.

3- İç Sofalı Evler: Dış sofalı planın gelişmesiyle iç sofalı evler ortaya çıkmıştır. Bu planda odalar sofanın iki yanına yerleştirilmiştir. Bu şekilde dış duvarlardan tasarruf edilmiş, içte mahfuz geniş bir mekan elde edilmiştir.

4- Orta Sofalı Evler: Türk ev planlarının en gelişmiş safhasını teşkil eder. 19. yüzyılda İstanbul'da çok yaygın uygulama alanı bulmuştur. Sofa evin ortasında yer almakta, dört tarafında odalar bulunmaktadır. Odalar arasına ışık temini için eyvanlar, merdivenler ve diğer hizmet alanları yerleştirilmiştir. Bazı örneklerinde odalara pahlanmış köşelerde yer alan kapılardan girilmektedir.

3- CEPHE ÖZELLİKLERİ

Türk evinin planlamasında yer alan bazı esas unsurlar gibi, cephe mimarisine de hakim unsurlar vardır. Cephe mimarisinde etkili bu unsurların başında *çıkmalar* ve *saçaklar* gelir.

Türk evi, çıkma ve saçaklar yardımıyla, odaların genişlemesi, aydınlatılması, havalandırılması, manzaraya açılması, yağmurdan korunması gibi imkanlar elde edilmiştir. Bu çözümlere ulaşılırken hiçbir zaman estetik ilkeden ayrılınmamıştır. Türk evinin cephe tasarımında

dolulukler ve boşluklar arasında uyum sağlanmıştır. Ayrıca çıkmaların, saçakların ve bacaların yarattığı plastik etkiyi de unutmamalıyız.

Cephenin çıkma-cumba ve saçakları Türk şehirlerinde sokaklara derinlik, perspektif kazandırır. Kentin fiziksel yapısına göre uzanan, kıvrılan bu sokaklar Türk şehirlerinin en karakteristik özelliğidir. Çıkmalar, cumbalar, çiçeklerle süslü pencereler, asmalı söğütlü bahçeler. Evler adeta sokakla iç içe girmiştir.

Çıkma, cumba, şahnişin, cihannüma gibi adlar da alır. Kuruluşu, yapı malzemesi ve formlarına göre değişik tipleri vardır. Konsollu, payandalı, altı kolonlu ve gönye çıkmalar gibi.

Saçaklar cepheyi sınırlandırır, binayı yağmurdan, güneşten ve rüzgardan korur. Yapı malzemesine göre değişik tipleri vardır. Yağmur oluğu ve çörtenler önemli unsurlarıdır.

4- SÜSLEME

Türk evini sanat eseri haline getiren özelliklerinden birisi de süslemesidir. Türk evinin iç mekanları sofa ve odaların iç yüzeyleri gibi, dış cephede de yapı elemanları üzerinde değişik malzemeden yapılmış süslemeler vardır. Taş ve ahşap süslemeli kapı söğeleri, kapılar, kat silmeleri, pencereler, çıkma ve saçaklar süsleme bakımından önemlidir.

Türk evinde, süsleme programlarının büyük bir bölümü ahşap malzeme üzerine uygulanmıştır. Sofa tavanları, sofa çıkma, pencere kafesleri, oda kapıları, odalarda tavan, çiçeklik ve dolap kapakları değişik ahşap süsleme teknikleriyle bezenmiştir. Başlıca ahşap süsleme teknikleri şunlardır:

* Çakma-Çatma Tekniği
* Oyma Tekniği
* Ajurlama Tekniği
* Geçme Tekniği
* Kakma Tekniği

Süslemede yeralan motifler arasında yıldızlar, hayat ağaçları, vazoda çiçekler, selviler, rozetler başta gelir.

Süslemede nakışlı süsleme ve manzaralar önem taşır. Özellikle sofa odalarda hatayi ve rumi bordürler, Edirnekârî motifler natürmort meyve ve çiçek resimlerine yer verilmiştir. Manzara resimlerinde hayali veya gerçek kent görünümlerine yer verilmiştir. Birgi Çakırağa Konağı, İstanbul ve İzmir görünümlerine sahiptir. Karaman Tartanlar evinde İstanbul görünümlerine yer verilmiştir.

Odalarda alçı-malakâri ve çini süslemeler ocak davlumbazları, tavan bordürlerinde görülür.

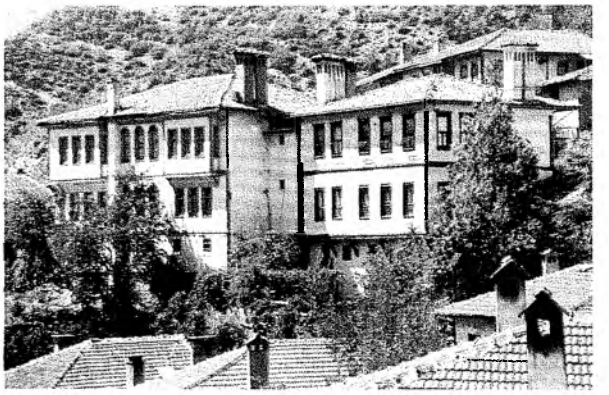
4. KORUNABİLMİŞ TÜRK EVİ ÖRNEKLERİ

1- Karaman Tartanlar Evi

Tapucak Mahallesi'nde aynı adlı sokakta yer alan, 19. yüzyıl ortalarına ait, orta sofalı planlı, iki katlı bir konuttur.

Hayat avlusu içerisindeki, hariciye (selamlık) bölümü, ahır, kiler, tandırdamı bölümleri yıkılmıştır.

Ana cephe güneydedir. Zemin katta, mabeyne (sofa) açılan dört oda bulunmaktadır. Aynı plan birinci katta da karşımıza çıkar. Odalara köşelerde, pahlanmış kapılarla girilmektedir. Haçvari dört eyvanlı sofa evin planını belirler.



Göynük.

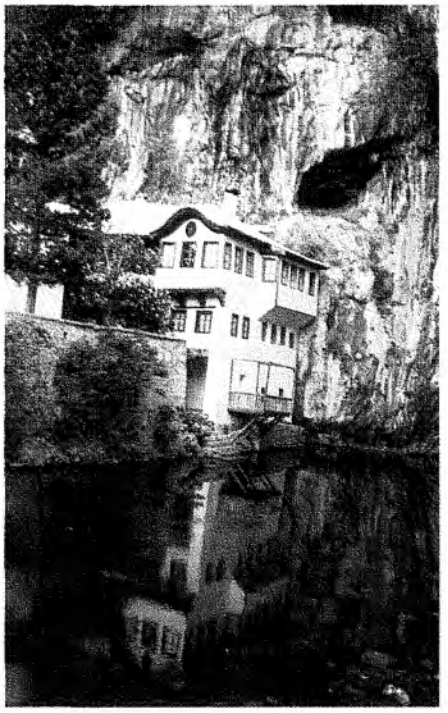
Rize Fındıklı.

Tartanlar Evi'nin zengin bir süsleme programı bulunmaktadır. Oda kapılarının üzerindeki üçgen boşluklarda sofa kubbesinin otağında ve odaların alçı çiçekliklerinde tavan eteklerinde kalemişi süslemeler ve İstanbul görünümleri yer almaktadır. Özellikle sekizgen kubbe eteğinde Bayezid Kulesi, Dolmabahçe Sarayı, II. Mahmut Türbesi, Çarklı yada yelkenli gemiler gibi İstanbul görüntüleri bulunmaktadır. Bazı odaların çiçekliklerinde ise, perde ya da saat motifleri bulunmaktadır.

2- Konya İzzet Koyunoğlu Evi

Hayat kısmı (ahır, mutfak-örtme) yıkılarak yanına yeni müze yapılmıştır. Restore edilerek müze haline getirilen ev, iç sofalı planda yapılmış tipik bir Konya evidir.

Zemin katta bir kış odası ile izbe, 1.katta ise sofaya açılan iki odası bulunmaktadır. 19. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir.


Mostar'da Türk evi.

3- Birgi Çakırağa Konağı

Birgi Ulu Cami'nin güneyinde, bir sur kalıntısı üzerinde inşa edilmiş, 19. yüzyıla tarihlenen, dış sofalı planlı, üç katlı konuttur.

Çakırağa Konağı, ahşap sofa kafesleri, ahşap ve kalemişi süslemeleri bakımından önemlidir. 18. yüzyıl süsleme özelliğini yansıtan bu ev (vazoda çiçekler) daha sonra 19. yüzyılda onarım görmüş ve bu dönem süslemelere de içte ve cephede yer verilmiştir.

Konağın baş odasında batı etkisinde tasvirler bulunmaktadır. Burada Üsküdar (İstanbul) kent görüntülerine yer verilmiştir.

4- Urfa Hacı Hafızlar Evi

Hacı Hafızlar Evi Karameydan semtindedir. 1889 yılında haremlik ve selamlık olarak yapılmıştır. Urfa evleri içerisinde üç eyvanlı plan tipine girmektedir. Günümüzde restore edilerek, Güzel Sanatlar Galerisi olarak kullanılmaktadır.

Urfa evlerinin avluları içinde, kuyu ve çiçeklik bulunmaktadır. Avlunun bir köşesinde serin bir oda bulunur ve burası kiler olarak kullanılır. Bu mekana zerzembe adı verilir.

Akşehir.

5. SONUÇ

Osmanlı Türk evi, sadece yüzyılların deneyimleriyle oluşmuş bir mesken değil, aynı zamanda kendine özgü fiziksel kuruluşu olan Osmanlı şehirlerinin küçük yapı ögesidir. Günümüzde geçerli olan bütüncül ya da küresel yaklaşımlarla Türk evi araştırmalarına yeni bir boyut getirilmiş, evler bulundukları bölgenin ve şehrin yapısı içinde ele alınıp değerlendiriliyorlar. Bir tekke, zaviye ya da mescit etrafında kurulan mahalleler, mahallelerin kuşattığı kent merkezi, merkezde ulu cami, hamam-imaret-medrese gibi yapılar ve onu kuşatan çarşılar bir Osmanlı şehrinin iç içe geçmiş halkalarını oluşturuyor.

Evlerin mesken görevlerinin dışında, insan üzerinde psikolojik olarak, estetik olarak önemli etkileri vardır. Herşeyden önce ev insanın, bütün yönleriyle yetişmesinde önemli bir kültür ünitesidir. Bu bakımdan Türk evi en kutsal değerler arasında yer almıştır. Din ve vatan kadar kutsaldır ve değerlidir. Yurt kelimesi Türk evinin sadece kaynağını ifade etmiyor; aynı zamanda onun kültürel değerini ve manevi kıymetini ortaya koymaktadır. Ev sevgisi, vatan sevgisiyle eşdeğerdedir. Hikayelerimizde, masallarımızda ve türkülerimizde insanın

yaşadığı ev en değerli motifler arasında yer alır. Ne yazık ki küreselleşen dünyamızda, bizi biz yapan unsurların başında gelen Osmanlı kentinin parçası olan eski evlerimiz, bu yönden ruhlarını kaybetti. Yıkık kent harabeleri, köhne ev örnekleri olarak günümüze gelebildiler.

Osmanlı şehirleri gibi Osmanlı Türk evleri de korunamamıştır. Ülkemizdeki koruma politikaları şehir ve mahalle ölçeğinde; şehir ve evi birlikte bütüncül olarak korumayı öngörmemiştir. Tek yapı ölçeğindeki korumalarla her şehirde 3-5 ev tek başına korunmaya alınmıştır. Kent dokusundan, tarihi çevresinden soyutlanan, kötü restorasyonlarla plan elemanlarını, yapı elemanlarını kaybeden bu yapılar "Türk Evi" adına pek bir şey ifade etmemektedirler. Son yıllarda, Safranbolu, Kütahya, Amasya ve Bursa gibi şehirlerimizde bütüncül yaklaşımlarla mahalle ve tek yapı ölçeğinde yeni yaklaşımlarla, evlerin korunması yoluna gidilmektedir. Popüler olan bu şehirlerin yanında sanayileşmemiş, fazla nüfus almayan Afyon, Akşehir, Tokat gibi şehirlerlerimizde doku bütünlüğü içinde koruma yapılabilecek yerleşmeler bulunmaktadır. Buna karşılık sanayileşme ve nüfus artışının fazla olduğu Urfa, Diyarbakır, Mardin, Alanya, Antalya, Kayseri, Konya gibi birçok şehir tarihi kimliğini kaybetmiştir.

Bütün bunlara rağmen Osmanlı şehirlerinin ve evlerinin ruhunun hal, yaşadığına inanıyoruz. Osmanlıya öğrenebilmek ve gelecek nesillere anlatmak için günümüze kalmış, can çekişen Osmanlı şehirleri ve evlerini bir bütün olarak korumak zorundayız. Türk evi, diğer Osmanlı anıtsal yapıları gibi kötü müteahhitlerin insafına bırakılarak özellikleri yitirilmeden korunup, onarılıp, yaşatılmalıdır.

KAYNAKLAR

AREL, A., *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar,* İzmir, 1982

BERK, C., *Konya Evleri,* İstanbul, 1951.

ELDEM, S.H., *Türk Evi Plan Tipleri,* İstanbul, 1968

ERUZUN, C., *"Kültürel Süreklilik İçinde Türk Evi",* Mimarlık, Sayı:236 (89/4), İstanbul, 1989, s. 68-71

ESER, L., *Kütahya Evleri,* İstanbul, 1955

KARPUZ, H., *Türk-İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri,* Ankara, 1993

KUBAN, D., *Türk Hayatlı Evi,* İstanbul, 1995

KÜÇÜKERMAN, Ö., *Türk Evi,* İstanbul, 1984

SÖZEN, M.-ERUZUN, C., *Anadolu'da Ev ve İnsan,* Istanbul, 1992

TANYELİ, U., *"Anadolu'da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni",* Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, İstanbul, 1996, s. 405-471

ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE MEKAN OLARAK MUTFAK VE OSMANLI DÖNEMİ ÖRNEKLERİ

YRD. DOÇ. DR. EMİNE KARPUZ
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ EĞİTİM FAKÜLTESİ

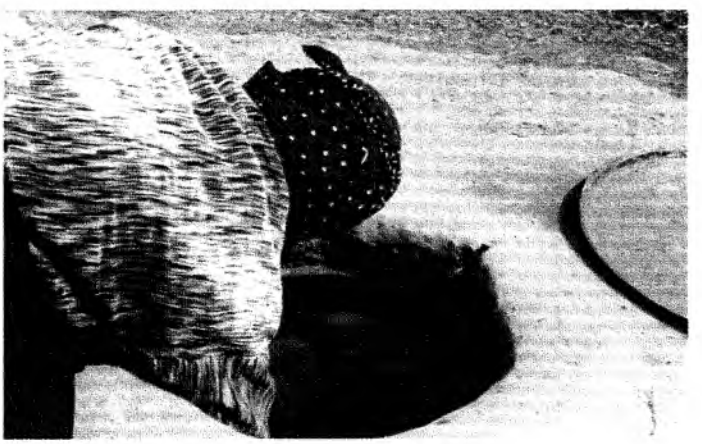
Beslenme; insanoğlunun yaşayabilmesi için gerekli ihtiyaçların en önemlisidir. Bu ihtiyacın karşılanabilmesi için ön hazırlıkların yapıldığı, pişirildiği ve sunulduğu mekan olarak mutfak geleneksel Türk evini oluşturan mekanlar içerisinde önemli bir bölümdür. Bu bölüm Anadolu'nun değişik yörelerinde aşhane, aşevi, işevi, togana, matbah gibi adlarla anılmaktadır.

Mekan olarak mutfak evin planı içerisinde değişik konumlarda yer alır ve değişik mimari özellikler gösterir. Bu bölüm bazen avlunun bir köşesinde, bazen de evin ana planı içerisinde planı yönlendiren bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekan sadece evlerde değil, insanların toplu olarak yaşadığı her yerde dergahlarda, saraylarda, tekkelerde önemli bir mekan olarak görülmektedir.

TÜRK EVİ MUTFAĞININ KAYNAKLARI

Ev, insanın içinde barındığı, bütün ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde tasarlanmış mimari bir yapıdır. Evi oluşturan esas yaşama birimi "oda" ile ahır, kiler, mutfak gibi "servis" hacimlerinden meydana gelmektedir. Oda; insanın oturduğu, dinlendiği, iş yaptığı ve uyuduğu çok fonksiyonlu bir mekandır. İnsanoğlunun var olduğu günden bu yana beslenmesi gerekmektedir. Bunu gerçekleştirebilmesi için yemek hazırlayıp, pişirdiği bir mekana ihtiyacı vardır. Konut mimarisinin ilk evresinde pişirme işleminin esas yaşama alanı olan odanın içinde gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Konut mimarlığı geliştikçe mutfağın ayrı bir mekan olarak tasarlandığı dikkati çekmektedir. Orta Asya'da konar-göçer bir yaşama tarzı süren Türk topluluklarının bilinen en eski konutlarından birisi "topak ev"dir. "Keçe ev, yurd" da denilen bu mekanın ortasında ocak bulunur. Kışın ve soğuk havalarda pişirme buralarda gerçekleştirilir. Havanın uygun olduğu durumlarda ise çadırın önündeki "Hayat-avlu" da yemek pişirilirdi. Topak evin planında ortada ocak, kapının hemen sağ tarafında çitle ayrılmış kısımda mutfak ve su için gerekli kapkacak bulunmaktaydı.

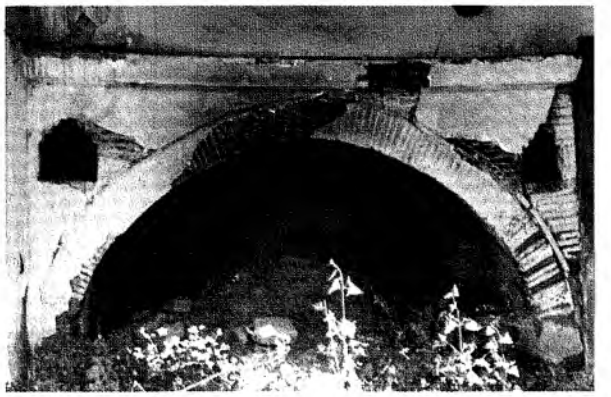
Bugün Anadolu'nun bazı yörelerinde göçebe Türkmen toplulukları tarafından kullanılan kara çadırın içerisinde de pişirme yapılmaktadır. Toroslarda yörüklerin kullandığı kara çadırın giriş kısmının hemen sağında veya solunda ocak ile mutfak kaplarının konulduğu raflar yer almaktadır. Aynı şekilde kara çadırın önünde de yemek pişirme, yufka açma gibi işler gerçekleştirilmektedir.[1]


Konya evinde tandır.

Hun ve Göktürk dönemine tarihlenen yerleşim merkezlerindeki mutfaklar hakkında bilgimiz olmamasına karşın, bu dönem evlerinin de en önemli mekanlarından birinin mutfak olduğu şüphesizdir. Uygur kaynaklarında mutfak

için kullanılan en özgün deyim "aşlık" tır.[2] Selçuklu döneminde de kullanılmaya devam eden bu deyim bugün Anadolumuzun çeşitli şehir, kasaba ve köyleri gibi yerleşim birimlerinde aynı anlama gelen değişik adlarla söylendiği görülmektedir. "Aşevi, aşocağı, aşdamı, aşkana(aşhane), tandırevi, tandırbaşı, togana, matbah, işevi" gibi deyimler Anadolu öncesinden günümüze gelen kavramlardır.

Bazı Uygur evlerinde odalar avlunun etrafında sıralanıyordu. Evlerde, mutfak ve kiler gibi mekanlar da avlunun etrafında yer alıyordu.[3] Büyük bir ihtimalle bu mekan Anadolu'nun birçok yöresinde bugün halen kullanılan "örtme"ye benziyordu. Bazı Uygur evlerinde ise aşlıklar evin planı içerisindeydi ve bu mekanın kırlangıç örtü ile kapatıldığı düşünülmektedir. Orta Asya'da uygulanan bu teknik Doğu Anadolu'nun bazı geleneksel konutlarında bugün de görülmektedir.



Tokat Vakıf Evin Ocağı.

Selçuklu dönemi evleri hakkında ayrıntılı bilgiye sahibiz. Merv ve Tirmiz kazılarında 12.-13. yüzyıllara tarihlenen ev örnekleri açığa çıkarılmıştır. Bu mimari kalıntıların yanısıra Divan-ı Lügat-it Türk gibi dönemin önemli yazılı kaynaklarında da evlerin avluları, odaları, ahırları, mutfak ve kilerleri hakkında ayrıntılı bilgiler verilmektedir.

Selçuklu evinin en önemli bölümlerinden biri de mutfaktır. "Aşlık, Aşocağı, aşdamı" gibi adlarla söylenen mutfak içerisinde "görünçlük" veya "sergen" adı verilen raflar ile ocak ve tandır yer alıyordu. Kadınlar buradaki sedirde otururlardı.[4] Evin diğer önemli bölümlerinden başka (oda, sofa), her evin kileri, ahırı, buzluğu ve önünde kuyusu bulunurdu.

Yapılan araştırmalarda Anadolu konut mimarlığında mutfağın önemli bir mekan olarak Türk döneminde konut içinde yer aldığını ve bu dönemde gerek kent konutlarında ve gerekse kırsal konutlarda mutfaklara daha geniş yer verildiği görülür.

OSMANLI DÖNEMİ ANITSAL MİMARİDE MUTFAK ÖRNEKLERİ

Selçuklu evinde olduğu gibi o dönemin toplumsal yapıları olan tekke, zaviye, imaret, aşevi ve saraylarında mutfak bölümü önemli bir yer teşkil ediyordu. Bu durum sadece Selçuklu'da değil Osmanlı döneminde de aynen devam etmiştir. Anadolu Türk toplumunda İslâmiyetin yoksullara yardım inancı çerçevesinde vakıf gibi kurumlara bağlı imaretler inşa edilmiştir. Bu imaretlerde yoksullar ve yolcular için yemek pişirilmiş ve dağıtılmıştır. Öte yandan Anadolu'nun Türkleşip İslamlaşmasında önemli bir teşkilat olan tarikatlara ait tekke ve zaviyeler içerisinde de mutfak önemli bir bölümdür. Çünkü bu yapılarda sadece tekke ve zaviyede barınanlar için değil ayende ve revende (gelip-geçene) için de yemekler hazırlanır, yedirilir, içirilirdi. Bütün bu yeme ve içme ihtiyaçları için, fırın, aşevi, etevi gibi mekanlar inşa edilmiştir.

Osmanlı dönemine ait anıtsal mimaride mutfak örnekleri olarak seçilen ilk eser Konya Mevlana Dergahı içerisinde yer alan matbah(mutfak) yapısıdır. Selçuklu döneminden 19. yüzyıla kadar çeşitli ilavelerle büyüyen Mevlana Külliyesi'nin güneybatı köşesinde yer alan matbah kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen bir plana sahiptir. Muntazam bir taş işçiliği gösterir. Üç katlı bir yapıdır. Yapının duvar örgüsü, pencere silmeleri barok üslubunda yapılmıştır. zemin katın bir kısmı erzak deposu olarak kullanılmıştır. Matbahın girişinde sağda yemek pişirilen kazanların bulunduğu ocak kısmı, solda ise "saka postu" mahalli yer almaktadır. Burası tarikata girmek isteyen Muhib'in ikrar verdiği yerdir. Üç gün mutfak işlerinde çalıştırıldıktan sonra 1001 günlük çilesine başlar. Buradaki dedelerin nezaretinde çilesini doldurarak yol, yöntem, erkan, sema, müzik öğrenerek derviş olarak yetişir.[5]

Matbahda ocakların bulunduğu bölümde yemek pişirme, bulaşık yıkama yeri ve çeşme bulunur. Matbahın

batı köşesindeki ocak bölümünde iki büyük bakır dergah kazanları yer almaktadır. Kuzey köşede ise dört bölümlü (kaideli) bir ocaklık bulunmaktadır.Ocaklar içerisinde kazanları asmak için çengelli askı zincirleri de vardır. Ocaklar oval kemerlidir. Matbahda bulunan düzenlemelerden burada sadece yemek pişirilmediği, yemek yenildiği, sohbetlerin edildiği sema talim yeri ile de sema öğretildiği çok fonksiyonlu bir mekan olduğu anlaşılmaktadır. 19. yüzyıl yapısı olan matbahın içerisi bugün müze olarak düzenlendiğinden burada dergahtan kalan bakır eşyalar sergilenmektedir. Ayrıca buradaki eğitim ve terbiye konusunda bilgiler veren mankenler yerleştirilmiştir.

Konu çerçevesinde incelenecek ikinci örnek Hacıbektaş Tekkesi içerisinde yer alan Aşevi'dir. Tekkenin kuruluşu 13. yüzyıla kadar inmektedir. Çeşitli tarihlerde yapılan ilavelerle günümüze gelmiştir. Bazı bölümleri yıkıldığından günümüze ulaşamamıştır.

Üç büyük avlu etrafına yerleştirilen tekke yapılarından Aşevi ikinci avlunun doğusunda yer almaktadır. Kapının sağında Aslanlı Çeşme bulunur. Bu çeşmenin yanından dergahın ekmeklerinin pişirildiği Ekmekevine girilir. Bugün bu bölüm yıkılmıştır. Aşevi avlu etrafında bir revağa sahiptir. Dergahta en önemli ve yüksek sayılan yer aşevidir. Protokolda Aşevi Babası, Bektaşiliğin en büyük ve tek önemli kişisi sayılan Dedebaba'dan sonra ikinci sırayı alırdı.[6] Revağın arkasında ortada yer alan kapı ile birbirinin uzantısı iki koridorla Aşevi'ne girilir. Aşevinin birinci giriş koridorunun sağında Kahvecibaşı Türbesi, solunda ise Kilerevi bulunur. İkinci koridorun sonunda sol tarafta Etevi, sağ tarafta ise Yemek Odası bulunmaktadır. Koridorun sonundaki kapı ile esas Aşevine girilir. Oldukça geniş olan kare planlı bu mekan kuzey-güney yönünde bir kemerle ikiye bölünmüştür. Bu bölümün üzeri ahşap kirişlemeli ve düz toprak dam ile örtülü iken betonarme olarak yenilenmiştir.[7]

Aşevinin doğu bölümünde yemek pişirme ocakları, batı tarafında ise bulaşık yıkama yeri ile Aşevi babasının makamı bulunmaktadır. Yemek pişirme yerinde farklı büyüklüklerde beş adet yüksek taş sekilere oturan kazan ocağı yer almaktadır. 19. yüzyıl yapısı olarak kabul edilen ocak tesislerinde kemerler taşla inşa edilmiştir. Ocakların ortasında kutsal anlamı olan Karakazan bulunur.

Osmanlı yapıları içinde müstesna bir yere sahip olan Topkapı Sarayı İstanbul'da Sarayburnu yarımadası üzerine kurulmuş ve büyük bir külliye olarak tasarlanmış bir yapıdır. Diğer anıtsal yapılarda olduğu gibi Topkapı Sarayı'nında mutfak mekanları çok fonksiyonlu olarak işlevini sürdürmekteydi. Sarayda mutfaklar ikinci avlunun güney bölümünde yer almaktaydı. Mutfak bölümü bir taşlığın (yol) iki yanına sıralanmış değişik fonksiyonlu bölümlerden meydana gelmektedir. Kuzeydoğu köşede Şekerciler Mescidi bulunmaktadır. Esas mutfağın güney bitişiğinde Aşçılar Mescidi, güney köşede Tablakarlar koğuşu, ortada yer alan taşlığın batı kesiminde Aşçılar Dairesi ve diğer görevlilerin daireleri bulunmaktadır. Bu bölümlerden başka burada çalışan kişilerin ihtiyaçları için yapılmış hamam, çeşme gibi tesisler inşa edilmiştir.

Rize Tuzcuoğulları Konağı'nın yıkılan ocağı.

Esas pişirme kısmı olan mutfak mekanları kubbeli on bölümden meydana gelmektedir. Bu kısım dört kubbeli iken Kanuni zamanında genişletilerek bugünkü durumuna kavuşturulmuştur. Her bölüm batıdaki ocaklık ve arkasındaki hazırlık kısmından oluşuyordu. Ocaklıkların üzeri sekiz köşeli, ortasında baca açıklığı bulunan birer kubbe ile örtülüdür.[8] Doğudaki mekanın üzeri ortasında sekizgen planlı aydınlık feneri bulunan bir kubbe ile örtülüdür. Bu mutfak mekanlarının bazıları birbirine bağlantılı olarak taşlığa açılmaktadır. Yapılar muntazam kargir taş duvarlı, ahşap hatıllı olarak yapılmıştır. Kubbeler ise tuğladandır. Mutfak mekanlarının üzeri kurşun kaplıdır. Yüksek bacalar sonradan Sinan tarafından eklenmiştir.[9] Mutfaktaki ocaklık kısmına farklı büyüklükteki kazan ve tencerelerin oturabileceği taş kaideler yapılmıştır. Zemini taş döşelidir. Yapı bugünkü haliyle 18. yüzyıl karekterindedir.

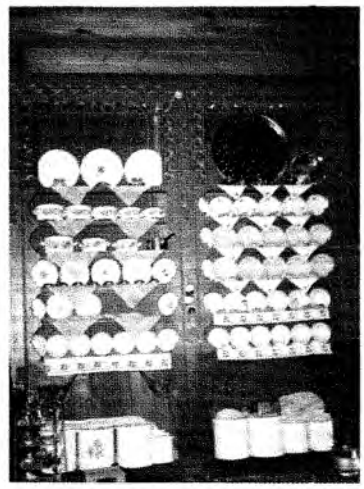
Anıtsal mimaride yer alan ve Osmanlı Dönemine tarihlendirilen mutfak örneklerinin sonuncusu Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı içerisinde yer alan mutfak yapısıdır.

Sarayın ikinci avluya bakan harem girişi üzerindeki kitabeden H. 1199 (M. 1784) yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Saray büyük bir külliye görünümündedir. Sarayın mutfağı doğudaki haremin güneyinde yer alır. Kare planlı bir mekan olarak tasarlanan mutfağın doğu ve batıdan iki girişi vardır. Bugün kısmen harap olan mutfak bölümünün güney duvarı ortasındaki oval kemerli kazan ocağı ile onun karşısındaki duvarda yer alan çeşme özgün şekliyle günümüze gelebilmiştir. Mutfağın üzeri geniş açıklıklı kemerlerin taşıdığı tekne tavan şeklinde olup yonu taşı ile örülmüştür.[10] Kemerlerin ortasındaki açıklık yemek kokularının, is ve dumanın dışarıya atıldığı büyük bir havalandırma bacası olarak düşünülmüştür. Dıştan düz dam şeklindeki mutfağın çatısı ortadaki açıklığın bulunduğu yer Selçuklu kümbetleri tarzında sekizgen gövdeli ve üzeri külahla örtülüdür.[11] Saray mutfağının aydınlatılması, havalandırma sistemleri ve pişirme usülleri ile pis-temiz su tesisatları bakımından zamanın en başarılı mühendislik hizmetlerinden sayılmaktadır.

OSMANLI TÜRK EVİNDE MEKAN OLARAK MUTFAK

Anadolu'da örneklerini gördüğümüz Osmanlı Türk evinin yöresel özellikler taşımakla birlikte ortak özelliklerinin de var olduğu bilinmektedir. Osmanlı Türk evi daracık sokaklar üzerinde yer alırdı. Her evin büyük bir avlusu vardı. Bu avluya sokaktan büyük bir kapıyla girilirdi. Avlunun içerisinde genellikle çardak bulunurdu. Bu mekanlar da bazı yörelerde evin zemin katında, bazı yörelerde ise avlunun bir köşesinde yer alabilirdi. Ev birden fazla katlı ise esas yaşama alanı üst kat olmaktadır. Oda ve sofa Osmanlı Türk evinde planı etkileyen, yön veren ana mekanlar olarak görülmektedir.

Erzurum Hanağasıgilin evinde küçük ocak.



Erzurum Hanağasıgilin Tandır evinde ahşap dolaplar.

Oda, ev içerisinde birçok fonksiyona sahip, insanın temel ihtiyaçları olan oturma, yatma, yemek yeme, çalışma gibi eylemleri gerçekleştirdiği bir mekandır. Konuma göre veya işlevine göre yazlık- kışlık, gelin, haremlik- selamlık gibi değişik adlarla anılmaktadır.

Sofa ise odalar arasındaki ilişkiyi sağlayan ortak alandır. Odalar sofaya açılırlar. Anadolu'da değişik bölgelere göre "hayat", "çardak", "sayan", "divanhane" gibi adlar alırlar. Sofa Türk evi plan şemasını da yönlendirmiştir.

Mutfak yardımcı hizmet birimi olarak değerlendirilen çok yönlü işlevi olan bir mekandır. Bu mekan bazı yörelerde planı etkilemiş, bazı yörelerde ise evin avlusunun bir köşesine yerleştirilmiştir.Hem fonksiyonel, hem de görsel olarak mutfak mekanında yer alan raf, terek, dolap gibi unsurlar bu mekanı zenginleştirici detaylardır.

Bazı yörelerin evleri incelendiğinde hepsinin kendine has biçimlerinin olduğu görülecektir:

Edirne evinde mutfak avlunun bir köşesinde geniş ve iyi tasarlanmış bir mekandır. Yüksek ve şevli pencerelerle aydınlatılan bu mekanda kapların eğik durmasını sağlayan ve düzenli yerleşimine imkan veren terekler vardır.

Afyon evinde mutfak evin zemin katında taşlığa açılan değişik büyüklükte mekanlar olarak tasarlanmıştır. İçerisinde ocakları ve ahşap rafları bulunmaktadır. Meyilli arazide kurulan evlerde mutfağın birinci katta yer aldığı görülmektedir. Bu evlerde mutfak sofaya açılmaktadır.

Ankara evlerinde mutfak zemin katta, küçük bir mekan olarak tasarlanmıştır. Az sayıda örneklerde dışarıda avlunun bir kenarında yer almaktadır. Mutfakların büyük davlumbazlı ocakları, raf ve diğer unsurları bulunmaktadır.

Geleneksel Kayseri evinin önemli iki mekanından birisi *tokana* (mut-

fak) dır. Sofanın geçiş imkanı verdiği tokana evin esas mutfak bölümüdür. Geleneksel şehir evlerinde kış odası işlevini gören tokana evin planı içerisinde ana mekanlardan biridir. Seki altında yer alan ve yemek pişirilen ocak tokananın en önemli bölümüdür. Seki altından daha yüksek ve ahşaptan yapılan bir başka bölüm ise yiyeceklerin hazırlandığı, soğuk kış günlerinde oturulan, sohbet edilen ve yemek yenilen kısımdır.

Tokananın iç düzeni hazırlanan, pişirilen ve yenen yiyecekler için pratikliği ve kolaylığı sağlaması açısından da büyük önem taşımaktadır. Açıkta odun üzerinde yemek pişirildiğinden dolayı oldukça islenen bu mekanda süslemeye yer verilmemiştir. Tokananın arkasında kapaklı ve büyük ahşap sandıklara (ambar) yerleştirilen, yiyeceklerin konulduğu *zerzembe* (depo, kiler) bulunur. Tokananın zemin katı soğuk olarak muhafaza edilmek istenen yiyeceklerin depolanmasına ayrılmıştır.

Konya evlerinde mutfak evden ayrı, hayat denen bahçenin bir kenarında basit bir mekan olarak tasarlanmıştır. Bu mekan *aşhana* olarak da adlandırılmaktadır.Yanında örtme (tandır), diğer tarafında da kiler (kayıt damı) bulunmaktadır.

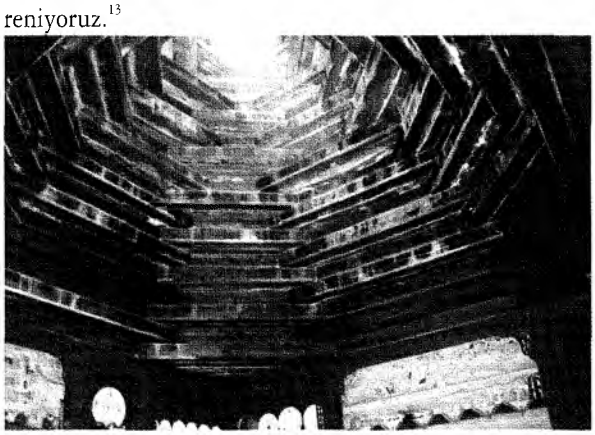
Mutfak mekanının en önemli unsuru kerpiçten ve basit kemerli olarak yapılan pişirme ocağıdır. Ocak içerisinde kazan ve tencere oturtmak için kaideler bulunur. Bazı ocaklar kaidesizdir ve burada sacayağı kullanılır.Kerpiç duvarlı mutfakta iç kısma yapılan çıkıntılar raf vazifesi görmektedir. Mutfağın bir kenarında bulaşık yıkamak için bir yer bulunur. Zemini toprak olan mutfağın yaz için kullanılanlarının pencerelerinde cam yoktur.[12]

Konya'nın mutfak kültürünün Selçuklulara kadar indiğini tarihi kaynaklardan ve mevcut yayınlardan öğreniyoruz.[13]

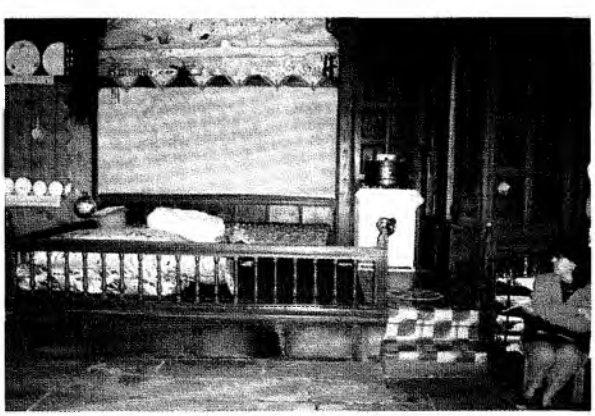
Sivas evlerinde mutfak evin zemin katında, taşlığa bağlı bir mekan olarak düzenlenmiştir.[14] Bazı evlerin dışarıda, avlu kenarında ocaklık denen mutfakları da (pişirme mahalleri) vardı. Mahalli deyimle mutfağa *ev yüzü* denilmektedir.[15] Bu mekanın en önemli bölümü ateşin yakıldığı ocaktır. Ocak yüksekçe bir set üzerinde yer alıyordu. Ateşlik kısmı ya taştan, ya da alçıdan davlumbazlı idi. Mutfağın önemli unsurlarından birisi kap-kacağın konulduğu raflardı. Eski ev yüzü örneklerinde örtü sistemi *karlanguç* (kırlangıç) denilen yapı tarzı kullanılırdı.[16]

Tokat evlerinde mutfak farklı konumlarda planlanmıştır. Birincisi; zemin kattaki taşlığın bir tarafında geniş bir mekan olarak tasarlanmış olup, bu mekana *işevi* de denilmektedir. İşevine kiler açılmaktadır. Bazen de taşlığa bir ocak yerleştirilerek işevi ile taşlık birleştirilir. İkinci grup evlerin mutfakları dışarıda avlunun bir kenarında yer almaktadır. İşevinde kemerli büyük ocak, küçük ocaklar ve fırın bulunur. Büyük ocak genellikle kemerli ve düz atkılı olarak yapılmıştır. Bu mekanın üzeri düz kirişleme tavan ile örtülü olup, zemini ise tuğla kaplıdır. Mutfağın kenarlarında oturmak için sedirler ile bulaşık yıkama bölümü ve duvarlarda kapların konulduğu terekler yer alır. Eski Tokat evlerinde mutfak zemin katta önemli bir yer teşkil ederken giderek önemini kaybetmiştir.

Rize evlerinde mutfak evin tasarımında önemli bir yer tutmaktadır. İki katlı olan evlerin mutfağı üst katta baş tarafta yer alır. Mutfağın iki yanında bölme (küçük oda) bulunur. Esas odalara geçit veren hayat kısmı mutfağa bağlanmıştır. Mutfağa yörede *ev içi* de denir. Bu mekanın duvarları genellikle taştandır. bazı örneklerde dolma göz tekniği de kullanılmıştır. Zemini sıkıştırılmış topraktır. Ocak dairevi planlı olarak mutfağın ortasında yer alır. Hava akımının sağlanması için ateşin üzerinde,



Erzurum Hanağasıgilin Tandırevinde kırlangıç örtüsü.

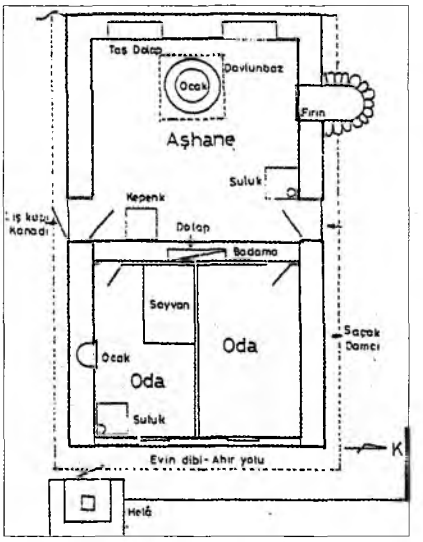


Erzurum Hanağasıgilin evinde seki.

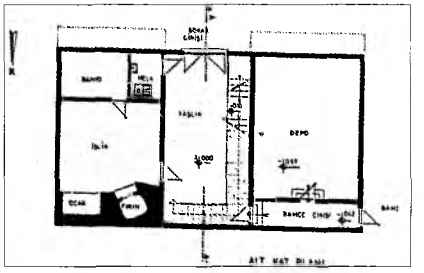
tavana yakın yerde, yörede çaçel adı verilen düz kafes şeklinde döşeme yapılır. Bu sistem, ateşten çıkan dumanının kolayca dışarı çıkmasını sağlar. Mutfağın önemli unsurları olan terek, dolap, kaplık, rafların Rize evinde de bulunduğunu görüyoruz. Kaplık genellikle ocağın karşısında durur ve ahşaptan basit olarak yapılmıştır. Kaplığın üstüne güğüm, kazan, ibrikler yerleştirilir. Kaplığın üst kısmında ise raf ve terekler vardır. Yemek sahanları raflara dizilir, diğer kapkacaklar ise büyüklük ve ihtiyaç sıralarına göre özenle tereklere yerleştirilir.

Mutfak Rize evinde yemek pişirilen, hazırlanan ve yenilen yer olmasının yanısıra, sosyal hayatın geçtiği bir mekan olma özelliğini taşıması açısından da önemlidir.

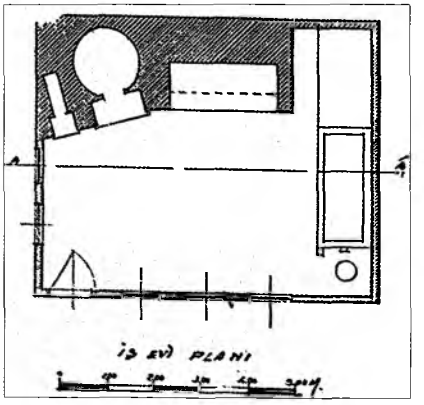
Geleneksel hayatın yaşandığı Trabzon köy evlerinde mutfak önemli bir mekan olarak tasarlanmıştır. Evler iki katlıdır. Arazi eğimli olduğu için zemin katına ahır yerleştirilmiş, mutfak yamaca gömülü olarak inşa edilmiştir. Birinci katta yer alan ve *aşhana* olarak adlandırılan mutfak, yemek pişirilen, yenilen, oturulan ve iş yapılan hatta yatılan çok amaçlı bir mekandır. Taş duvarlı ve üzeri kırma çatı ile örtülmüştür. Ocak aşhananın baş duvarına yakın bir yerdedir. Zemin sıkıştırılmış mutfaktır. Bazı evlerin aşhanalarına fırın da ilave edilmiştir. Fırında ekmek pişirilmez. Güz mevsiminde burası"fırın kurusu" elde etmek için yakılır. Aşhana bölümünün unsurları şunlardır: Ocağın üzerinde bazı evlerde büyük bir davlumbaz bulunur. Bazı evlerde ocak başı bir kemerle sınırlandırılmıştır. Mutfağın baş duvarlarında duvar içine oyulmuş taş dolaplar ve lambalıklar bulunur. Mutfak kapları tereklerde sergilenir.



Trabzon-Akçabat, Taşocağı Hamza Taravacı evi planı. (H. Karpuz'dan)



Tokat-Cevdet Erek evi zemin kat planı. (H. Çal'dan)



Tokat-Yağcıoğlu evi planı. (M.Akok'dan)

Erzurum evinde *Tandırevi* olarak adlandırılan mutfak evin planını belirleyen önemli bir mekandır. Tandırevi hem planı şekillendirmiş, hem de zengin mutfak kültürünün doğmasına yol açmıştır.

Erzurum evinde ana planı zemin kattaki avlu ve tandırevi ikilisi belirlemektedir. Çok fonksiyonlu bir mekan olan tandırevi yörede "ev", "aşhana", "mutfak" gibi adlarla da anılır. Oturulan, yatılan, dinlenilen, yemek pişirilen bu mekanın tasarımına sadece Doğu Anadolu Bölgesindeki şehir ve köy evlerinde rastlanmaktadır. Tandır evinin üstü bölge halkının "kırlanguş" dediği kırlangıç örtüile kapatılmıştır. Bu sistemde kare planlı mekanın üzeri dikdörtgen kesitli ağaçların çapraz olarak üst üste bindirilmesi ile daraltılarak yükseltilir. En üstte aydınlık feneri yer alır. Zemini taş olan tandırevinin tandırbaşı, küçük ocak, terekler, seki, kiler-ambar, kurun gibi unsurları vardır. Tandırbaşı; yarım daire şeklinde, yerden 30-40 cm. yüksekliğinde, 2 m. derinliğinde içerisinde farklı büyüklükte tandırların bulunduğu kısımdır. Terekler, ahşaptan yapılmış oymalarla süslü kap-kacakların konulduğu raflardır. Seki ise mutfakta oturulan, iş yapılan, yatılan bölümdür. Zeminden yüksektir. birkaç basamakla çıkılır. Etrafı ahşap korkulukla çevrilidir. Kurun; tandırevi kapısına yakın bir yerde blok bir taşın oyularak süslenmesi ile elde edilen ahşap bir su deposudur. Çeşmelerden getirilen sular ile doldurulan kurunun süslü ahşap bir kapağı vardır. Burma denilen musluk vasıtasıyla su alınır.

Malatya evlerinde zemin katta yer alan mutfak (tandır), kiler(hızna) ve ambar bir arada bulunur. Mutfak içerisinde pişirmenin yapıldığı ocak-

tan başka oturulup, iş yapılan seki de yer alır. Aynı zamanda bu sekilerde yatılabilmektedir. Ocağın yan duvarlarında duvar içerisinde *taka* denilen dolapcıklar, davlumbaz hizasında ise sergen bulunur. Mutfak kaplarının yerleştirildiği dolaplara *musandra* denilmektedir. Buradaki çivilere mutfak kapları asılmaktadır.[17]

Diyarbakır evlerinde mutfak evin harem bölümünde, avlunun bir köşesine yerleştirilmiş küçük bir mekandır. Zemini taş döşeli ve üzeri tonoz örtülü bu mekanın iç düzeri sadedir. Bir tarafta kemerli pişirme ocağı, diğer tarafta ise kapların konulduğu terekler yer alır.

Şanlıurfa insanının misafiri sevme, misafirsiz yemeğe oturmama geleneğinden dolayı mutfaklar geniş tutulmuştur. Evin planı içinde en geniş kapalı mekanın mutfak olduğu da söylenebilir.[18] Mutfağa yöre deyimiyle *tandırlık* denilmektedir. Evin planı içinde haremlik bölümünde yer alan bu mekan doğrudan avluya açılmaktadır. zemini taş olan mutfağın üzeri bir veya iki çapraz tonozla örtülmüştür.

Mutfak içerisinde 3-4 ocak, ocağın içerisinde de kazan ve tava boylarına göre farklı büyüklüklerde kaideler yer almaktadır. Bu ocaklığın üzeri "Pherik" adı verilen davlumbaz ve baca sistemi ile dama bağlanmıştır. Bu mekanda raf-terek sistemi yoktur. Kapların büyük bir kısmı "zerzembe"adı verilen kilerde bulunmaktadır. Bazı örneklerde duvarlardaki nişler içerisine yerleştirildiği de görülmektedir. Mutfak içesinde genellikle bir kuyu ile "küllük" tabir edilen "curun" (yalak) bulunurdu. Bu su ile çamaşır yıkanırdı. Urfa evinde mutfak; yemek hazırlama ve pişirme yanında ekmek yapılan, çamaşır yıkanan bir yer olması bakımından da önemli bir mekandır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Türk Mutfağı denildiği zaman sadece Türk yemek çeşitleri akla gelmemelidir. Yemeklerin tasarlandığı, hazırlandığı, pişirildiği ve sunulduğu mekan olan mutfak mimarisi ile bu mekanda pişirilen yemek çeşitleri birlikte düşünülmelidir. Anadolu öncesi Türk mimari yapılarında da var olduğu bilinen mutfak mekanları ile Anadolu' da inşa edilen ister anıtsal nitelikte olsun, ister konut ölçeğinde olsun mekan olarak mutfağın yapı mimarisi içinde çok özel bir yeri vardır. Bu araştırmada sivil mimarlık örneklerinden büyük ölçekte inşaa edilen ve daha çok insana hizmet veren tekke, saray örnekleri ile Anadolu'da sayıları oldukça azalmış özgün ev örnekleri incelenerek analiz yapılmaya çalışılmıştır. Bu mimari mekanların günümüze ulaşabilmiş örneklerinin içindeki tüm unsurları ile gelecek nesillere aktarılması temennimizdir.

KAYNAKLAR

1 ÖGEL, Bahaeddin., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt: 3, Ankara, 1978, s. 37.
2 KARPUZ, Haşim., *Erzurum Evleri*, Ankara, 1984,s. 10.
3 KARPUZ, Haşim.. *age*, s.10.
4 ÖGEL, B., *age*, Cilt: 3, s.43.
5 DOĞAN, A.Işık., *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları, tekkeler, Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Fütüvvet Yapıları*, Arkara, 1957, s. 150-155.
6 NOYAN, Bedri., *Hacıbektaş'ta Pirevi ve Diğer Ziyaret Yerleri*, İzmir, 1964, s. 30.
7 AKOK, Mahmut., "Hacı Bektaş-ı Veli Mimari Manzumesi", *Türk Etnografya Dergisi*, Sayı: X (1967), s. 30.
8 SÖZEN, Metin., *Devletin Evi Saray*, İstanbul, 1990, s. 82.
9 ELDEM, S.Hakkı- AKOZAN, Feridun., *Topkapı Sarayı*, İstanbul, 1982, s. 71.
10 AKOK, M., "Ağrı- Doğubeyazıt'ta İshakpaşa Sarayı Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, Sayı: X-2, s.38.
11 GÜNDOĞDU, Hamza., *Doğubeyazıt İshakpaşa Sarayı*, Ankara, 1991, s. 58.
12 BERK, Celile.,*Konya Evleri*, İstanbul, 1951, s. 190.
13 ORAL, Zeki., "Selçuklu Devri Yemekleri ve Emekleri", TED, Sayı:1(1956), s. 73-76.
14 BİLGET, Burhan, *Sivas Evleri*, Ankara, 1992, s. 47.
15 ÜÇER, Müjgan., *Sivas Halk Mutfağı*, Sivas, 1992,s. 21-25.
16 ÜÇER, Müjgan., Sivas Evleri", *Lale*, Sayı: 7(1990),s. 94.
17 ÖZBEK, Osman., "Malatya Evleri", TED, Sayı: XVIII (1988), s. 131-138.
18 AKKOYUNLU, Zahide., *Geleneksel Urfa Evlerinin mimari Özellikleri*, Ankara, 1989, s. 16.

OSMANLI MİMARLIĞINDA SEBİLLER

DOÇ. DR. NUR URFALIOĞLU
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Geçmişte mahalleliyi toplayan, sosyal birliği sağlayan, mahalleleri, sokakları süsleyen sebil ve çeşmeler, bugün gerçek fonksiyonlarından uzak, sokak aralarına serpiştirilmiş ve yavaş yavaş kaybolan birer anıt olarak yaşama savaşı vermektedir.

Arapça "Sabala" kelimesinden türeyen ve yol anlamında (Mostafa 1989, 34; Haig 1966, 292) kullanılan sebil kelimesi, bugün çeşitli kaynaklarda farklı olarak tanımlanmıştır. Kimi kaynakta "hayrat çeşmelerin diğer adı (Haig 1966, 292)"; kimi kaynakta "işlek mahallelerde yoldan gelip geçenlerin parasız olarak soğuk ve iyi su içmeleri için yapılmış vakıf binaları (Aytöre 1962, 62-63)"; kimi kaynakta "Allah yolunda kurulan bir hayır ve vakıf tesisi, Türkçede yoldan gelip geçene su dağıtılan mekan anlamında (Ünsal 1986, 16)"; kimi kaynakta ise "yol anlamında olup, mimarlıkta Allah rızası için içme suyu dağıtılan yerlere denir (Hasol 1979, 444)" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu açıklamalarda genellikle su dağıtılan mekanlar olarak tanımlanan sebillerde ilk açıldıkları günlerde bal şerbeti dağıtıldığı ve akıtıldığı, halka suyun yanısıra şerbet ve meyva suyu da verildiği bilinmektedir (Çetintaş 1955, 142; Ünsal 1986, 16). Kaynağından su yollarına, kemerlere, bendlere, maksemlere, su terazilerine gelen su çeşme ve sebiller yoluyla halka ulaşırdı. Çeşme ve sebillere su verilirken her yapının vakfiyesine göre su verilir, sebil içine gelen suyu, sebilin ve sebil maşrapaları ile sebil içindeki küplerin temizliğinden sorumlu sebilciler halka dağıtırdı. Su yolları ile sebile ulaşan su dışında, sebil içindeki musluklu küplerde dışarıda hazırlanıp getirilen meyva suları ve bal şerbeti ile tükenmez, sebil içindeki mermer küplerde saklanırdı (Urfalıoğlu 1989, 162-163).

En eski sebil yapısı ile ilgili olarak kaynaklarda değişik ifadeler bulunmaktadır. Behçet Ünsal Brandenburg'dan alıntı yaparak en eski sebil yapısı olarak Kahire'deki 1373 tarihli Emir Seyf-ed-din İlgai el-Yusufi Medrese Camii'ndeki sebili gösterirken, Saleh Lamei Mostafa ise sebille ilgili bilinen en eski çeşme kitabesinin H. 1470/M. 1077-78'e tarihlenen kitabe olduğundan söz ederek Kahire'de günümüze ulaşabilmiş en eski sebil örneğinin H. 740/M. 1340'a tarihlenen al-Nasır Muhammed İbn Qala'vun Sebili olduğunu belirtmekte-

Foto 1-2: İzmir, Kemeraltı, Çakaloğlu Hanı Sebili solda, Han girişinin sağında sebil solunda ise çeşme bulunmaktadır: Sağda, Sebilin kapısı ve penceresi (Foto. N. Urfalıoğlu)

Şekil. 1. Kahire, Sultan Kalavun Medrese ve Türbe Kompleksi Planı (Creswell 1978, c. 2, Fig. 108)

dir (Ünsal 1981, 18; Mostafa 1989, 38; Ünsal 1986, 16). Creswell'in "The Muslim Architecture of Egypt" adlı kitabında ise Sultan Kalavun Medrese ve Türbe Kompleksi planının bir köşesinde H. 726/M. 1326 tarihli bir sebil yapısı yer almaktadır (Creswell 1978, c. 2, Fig 108, 198-199) (Şekil. 1).

Foto 3: Kahire, Hüsnü Paşa Sebilküttabı-1535 (Foto. N. Urfalıoğlu)

Türk-Memluk Mimarlığı'ndan sonra Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Mimarlıkları'nda da sebil örnekleri suyun halka ulaştığı su yapıları arasında yerlerini almışlardır. XI. ve XIII. yüzyıllarda Konya, Beyşehir gibi önemli Anadolu Selçuklu şehirlerinde sebillerin inşa edildiği bugün de ayakta olan örnekler ve kaynaklardan öğrenilmektedir (Önge 1997; Arseven 1984). Bu örnekler içinde en ünlüsü Yılmaz Önge tarafından Emzikli Sebil olarak da adlandırılan Konya Sahip Ata Kompleksi giriş kapısının iki yanında birer pencere biçiminde karşımıza çıkan sebillerdir (Önge 1982; Arseven, 109-114). Osmanlı Mimarlığı'nın en güzel sebil örnekleri ise Kahire ve İstanbul'da bulunmaktadır. Çeşitli kaynaklarda Anadolu'nun Bergama, İzmir, Edirne gibi bazı yerleşmelerinde sebillerden söz edilmekte fakat sayılarının az olduğu belirtilmektedir. Bu sebil yapıları arasında Bergama'da 1814 tarihli Kara Osman Sebili'nden, İzmir merkezinde aralarında Kemeraltı, Çakaloğlu Hanı girişindeki sebilin (Foto.1-2)'de bulunduğu beş-altı, Edirne merkezinde aralarında 1469 yılında yapıldığı tahmin edilen Ayşe Kadın Sebili'nin de bulunduğu onüç sebilden söz edilmektedir (Ünsal 1987, 9; Bayatlı 1956, 60; Meriç 1963, 444).

Kahire'de Türk-Memluk Dönemi'nden sonra Osmanlı Dönemi'nde yeniden sebil ve sebil+erkek çocuklar için dini okul/sıbyan mektebi olarak tanımlanabilen sebilküttab yapıları görülmektedir. André Raymond bir araştırmasında 1517-1798 yılları arasında Osmanlılar tarafından inşa edilen 101'i Kahire'de olmak üzere 308 adet sebilden söz etmektedir(Raymond 1979, 237; Raymond 1985, 107). Bu yapılardan 1535 tarihli Hüsnü Paşa Sebilküttabı (Foto. 3), 1744 tarihli Abdurrahman Kethüda (Son Osmanlı Kahire Valisi) Sebilküttabı (Foto. 4), 1761 tarihli Ruqayya (Rukiye) Dudu Sebilküttabı, 1837-39 tarihli Silahtar Süleyman Ağa Sebili (Foto. 5) günümüze ulaşabilen güzel örnekler arasındadır.

Foto 4: Kahire, Abdurrahman Kethüda Sebilküttabı-1744 (Foto. N. Urfalıoğlu)

Su sorunu tarihin her döneminde var olan İstanbul'un su yapıları arasında önemli bir yeri olan İstanbul'daki sebillerin sayısının ise 125 -130 arasında olduğu tahmin edilmektedir. Günümüze kadar yapılmış olan araştırmalarda İzzet Kumbaracılar 125, Affan Egemen 127 adet sebil tesbit etmiştir. Ömer Faruk Şerifoğlu ise

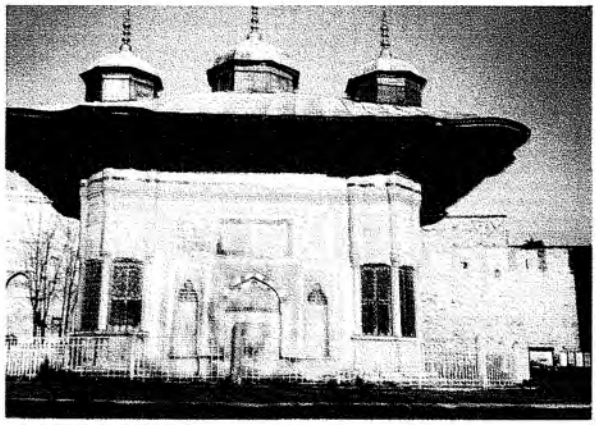


Foto 8: III. Ahmed Sebilli Meydan Çeşmesi-1728 (Foto. N. Urfalıoğlu)

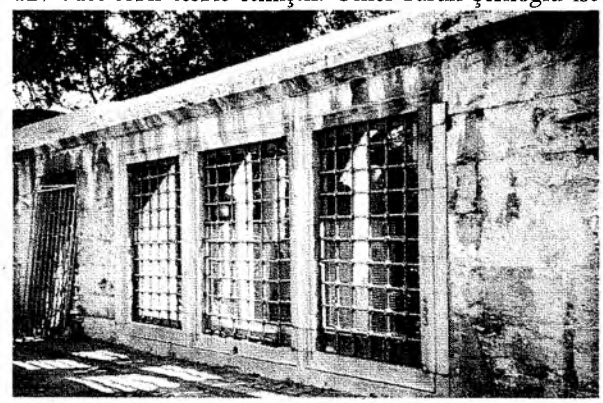


Foto 6: İstanbul, Fatih, Nişancı Cedit Sebili-1589 (Pencere Sebili) (Foto. N. Urfalıoğlu)

"Su Güzeli İstanbul Sebilleri" adlı kitabında sebillerle muvakkithaneleri karıştırarak 150 sebil tesbit ettiğini belirtmektedir. İstanbul'da bugün ayakta olduğu tesbit edilebilen ise 67 sebil bilinmektedir (Urfalıoğlu 1989, 1997).

Kaynaklarda İstanbul'da XV. yüzyıla ait sebil bulunmadığı, İstanbul'daki en eski sebil yapısının ise günümüze ulaşamayan 1496 tarihli Efdalzade Sebili olduğu belirtilmektedir (Kumbaracılar 1938, 1; Ünsal 1987, 9; Eyice 1966, 1214/95). Bugün ayakta olan sebiller arasında en eskisi 1565 tarihli Vefa, Hüsrev Kethüda Sebili'dir (Urfalıoğlu 1989, 15).

Allah'ın evlerinden biri olarak da anılan(Mostafa 1989, 35) sebiller bulundukları yerlere ve biçimlenişlerine göre köşe, cephe, abidevi müstakil/anıtsal ve pencere sebilleri olarak gruplandırılabilir (Eyice 1966, 95). Bugüne ulaşabilen İstanbul'un 67 sebili arasında dördü külliye içinde olmak üzere 15 tek/müstakil sebil yapısı, 3 pencere sebili, otuzdördü külliyelerin bir parçası olmak üzere 38 köşe sebili, biri sebilküttab olmak üzere 10 cephe sebili bulunmaktadır. Etek olarak adlandırılan mermer alçak duvar kısmı, etek üzerinde sütunlar, sütunlar arasında bronz veya mermer şebeke, kornişler, kitabeler ve saçak kısımlarından oluşan sebiller yapıldıkları yüzyılların mimari karakterlerine uygun plan, malzeme ve süsleme özellikleri göstermektedir.

Klasik Dönem Sebilleri olarak adlandırabileceğimiz XVI. ve XVII. yüzyıl İstanbul Sebilleri Osmanlı Klasik Dönem Mimarlığı'nın bütün özelliklerini yansıtmaktadır. Genellikle dörtgen veya çokgen planlı olarak tasarlanan XVI.-XVII. yy. İstanbul Sebilleri'nin pencere aralarındaki sütunları tunç bilezikli, mermerden ve mukarnaslı veya baklavalı başlıklıdır. XVII. yüzyılın sonlarına doğru değişen üslupların etkisiyle kemer biçimlerinde bazı değişiklikler olsa da sütun araları Osmanlı'nın klasik sivri kemeriyle geçilmiştir. Etek bölümleri genellikle süslemesiz mermer olarak tasarlanmıştır.

XVI. ve XVII. yy. İstanbul Sebilleri'nin sütun araların-

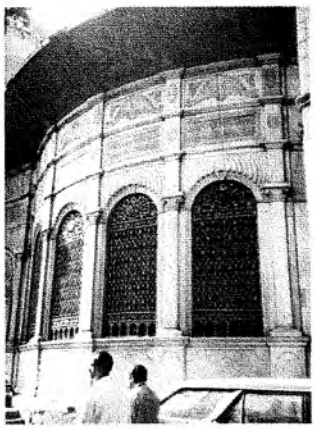


Foto 5: Kahire, Silahtar Süleyman Ağa Sebilküttabı-1837/39 (Foto. N. Urfalıoğlu)

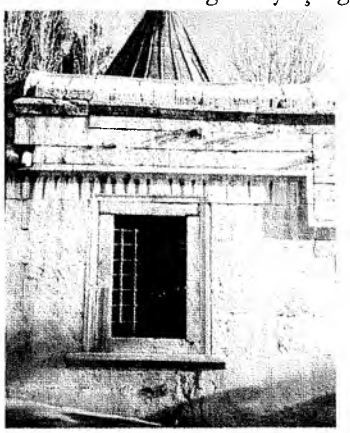


Foto 7: Üsküdar, Valide Çinili Sebili-1640 (Pencere Sebili) (Foto. N. Urfalıoğlu)

Foto 16: Nusretiye Sebili-1825 (Foto. N. Urfalıoğlu)

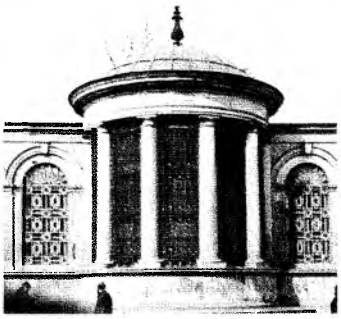


Foto 17: Sultan Mahmud Türbe Sebili-1840 (Foto. N. Urfalıoğlu)

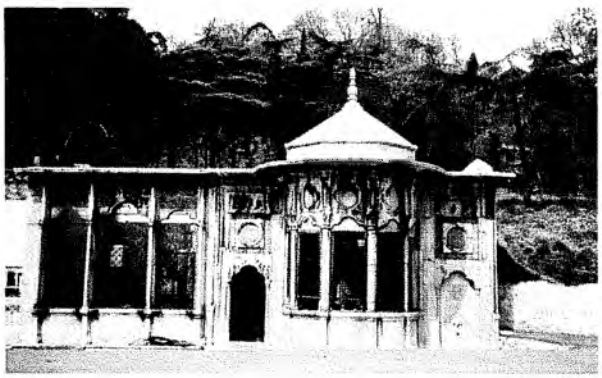


Foto 11: Kabataş, Mehmed Emin Ağa Sebili ve Çeşmesi-1740 (Foto. N. Urfalıoğlu)

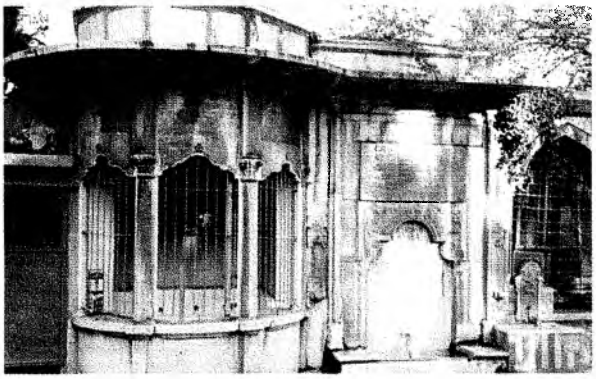


Foto 12: Üsküdar, Sadeddin Efendi Sebili ve Çeşmesi-1741 (Foto. N. Urfalıoğlu)

da lokmalı demir parmaklık (Takyeci Sebili-1578, Eyüp, Mustafa Ağa Sebili-1623); dökme demir parmaklık(Koca Sinan Paşa-1594) veya tunçtan şebekeler yer almaktadır. Özellikle dökme demir veya tunçtan yapılan şebekelerin altlarında halka sebillerden şerbet veya su verilen maşrapaların/tasların sığabildiği maşrapa delikleri/maşrapalık bulunmaktadır. Genellikle üstü örtülü bir mekan olarak görülen XVI. ve XVII. yy. sebilleri arasında mermer söveli, lokmalı demir parmaklıklı pencere sebilleri de bulunmaktadır (Fatih, Nişancı Cedit Sebili-1589; Üsküdar, Valide Çinili Sebili-1640) (Foto. 6-7).

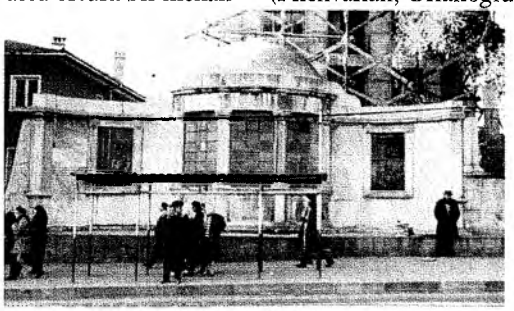


Foto 15: Üsküdar, Arif Hikmet Bey Sebili-1858 (Foto. N. Urfalıoğlu)

XVI.-XVII. yy. İstanbul Sebilleri içinde günümüze ulaşabilenleri Hüsrev Kethüda Sebili-1565, Takyeci Sebili-1578, Kılıç Ali Paşa Sebili-1580, Mehmed Ağa Sebili-1580, Mimar Sinan Sebili-1587, Nişancı Cedit Sebili-1589, Koca Sinan Paşa Sebili-1594, Takyeci Sebili-1598, Hüdai Sebili-1598, Gazanfer Ağa Sebili-XVI. yy. sonu, Kuyucu Murat Paşa Sebili-1606, Ahmed I Sebili-1613, Ahmed I Sebilleri-1617, Arasta Sebili/Ahmed I Sebili-1617, Halil Paşa Sebili-1617, Mustafa Ağa Sebili-1623, Bayrampaşa Sebili-1634, Valide Çinili Sebili-1640, Hatice Turhan Valide Sultan Sebili-1663, Tavşan Dilsiz Ağa Sebili-1669, Kara Mustafa Paşa Sebili-1683, Amcazade Hüseyin Paşa Sebili-1697, Sultan İbrahim Sebili-XVII. yy.'dır.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nda her alanda olduğu gibi mimarlıkta Batılı etkilerden sebiller de payını almıştır. Osmanlı Mimarlığı'nda Batılı mimari modaların denendiği ve halkın beğenisine sunulduğu model yapılar olarak düşünebileceğimiz ilk yapılar çeşme ve sebiller olmuştur. Ayrıca XVIII. yy. Osmanlı Mimarlığı'nda Batılı yaşam biçimini Osmanlı kentlerine uyarlamanın bir parçası olarak ortaya çıkan meydan çeşmeleri genellikle sebillerle birarada tasarlanmışlardır (Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayun Önü III.Ahmed Sebilli Meydan Çeşmesi-1728; Azapkapı, Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732) (Pilehvarian, Urfalıoğlu, Yazıcıoğlu 1999) (Foto. 8-9).

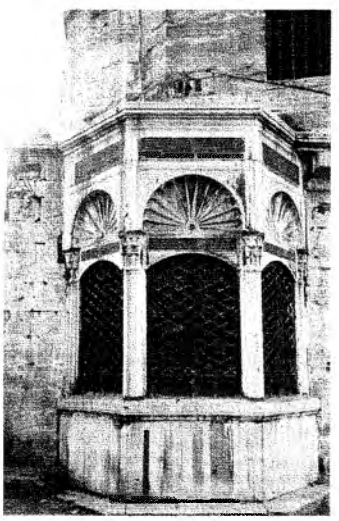


Foto 10: Üsküdar, Ahmediye

Foto 9: Azapkapı, Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732

XVIII. yy. İstanbul Sebillerinin plan tiplerinde de Batılı etkiler dikkati çekmekte, sebillerin genellikle yuvarlak ve çokgen planlı oldukları görülmektedir. Plana Batılı bir etki olarak giren yuvarlaklık etek bölümleri ile saçaklara da dalgalanmalar şeklinde yansımaktadır (Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayun Önü III. Ahmed Sebilli Meydan Çeşmesi-1728; Azapkapı, Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732; Hekimoğlu Ali Paşa Sebili-1733; Mehmed Emin Ağa Sebili-1740; Laleli Sebili-1763). Etek üzerinde yer alan sütunların başlıkları da Batılı etkilerle değişmiş, sütun aralarındaki sivri kemerler fistolu/dilimli kemerlerle yer değiştirmiştir. Üsküdar Ahmediye Sebili (1721) gibi, özellikle XVII. yy. İstanbul çeşmelerinde sıkça karşımıza çıkan üstü istiridye kabuğu biçiminde kemer ile sütun araları geçilen ender örnekler de bulunmaktadır (Foto. 10). Kemer aralarındaki şebekeler de dönemin karakteristiğine uymuş ve S-C kıvrımlı biçimlerin egemen olduğu dökme demir şebekeler sebiller üzerinde yerlerini almışlardır(Azapkapı, Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732). Süsleme açısından XVI.-XVII. yüzyılda sade bir görünümü olan sebillerde XVIII. yüzyılda özellikle ki-

tabe üstünde, saçak altında ve kemer aralarında S ve C kıvrımların egemen olduğu kıvrık dallar, çiçekler gibi bitkisel motifler izlenmektedir(Kaptan İbrahim Paşa Sebili-1708; Validei Cedit Sebili-1709; İbrahim Paşa Sebili-1719, III. Ahmed Sebilli Meydan Çeşmesi-1728; Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732; Hekimoğlu Ali Paşa Sebili-1733; Hasan Paşa Sebili-1745; Nuruosmaniye Sebili-1755). XVIII. yy. sebillerinin etek kısımları da artık XVI.ve XVII. yy sebillerinin etek kısımları gibi sade değil bir çerçeve ile süslenen bölümlerdir(Nuruosmaniye Sebili-1755; Hamidiye Sebili-1777; Eyüp, Mihrişah Sultan Sebili-1795; Koca Yusuf Paşa Sebili-1787).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına doğru Mehmed Emin Ağa Sebil ve Çeşmesi (1740) (Foto. 11), Üsküdar, Sadeddin Efendi Sebil ve Çeşmesi (1741) (Foto. 12) ile Nuruosmaniye Sebil ve Çeşmesi (1755)'nde olduğu gibi Barok ve Rokoko ayrıntıların arttığı görülmektedir. Özellikle 1740 tarihli Mehmed Emin Ağa Sebil, Çeşme ve Haziresi XVIII.yy yapıları içinde bütünüyle rokoko üslubuna uygun tasarlanması ile dikkat çekmektedir (Arel 1975, 51-52; Pilehvarian, Urfalıoğlu, Yazıcıoğlu 1999).

Nuruosmaniye Sebili ve Çeşmesi (1755) ise Barok-Rokoko ayrıntılarla bir sonraki yüzyılda yaygınlaşacak olan Antik Yunan düzenindeki sütunlar ve plastırların karışımından oluşan anıtsal cephesi ile dönemin ilginç örneklerindendir(Pilehvarian, Urfalıoğlu, Yazıcıoğlu 1999) (Foto. 13). XVIII. yy. sebilleri arasında 1775 tarihli Recai Mehmed Efendi ve 1723 tarihli Bekir Paşa Sebilleri ise Kahire'deki birçok Osmanlı Sebili gibi alt katı sebil üst katı sıbyan mektebi olan sebilküttab tipi örneklerindendir (Foto.14).

Günümüze ulaşmış XVIII. yy. İstanbul Sebilleri; Kaptan İbrahim Paşa Sebili-1708, Validei Cedit Sebili-1709; İbrahim Paşa Sebili-1719; Ahmediye Sebili-1721; Bekir Paşa Sebili-1723; III. Ahmed Sebilli Meydan Çeşmesi-1728; Saliha Sultan Sebilli Meydan Çeşmesi-1732; Hekimoğlu Ali Paşa Sebili-1733; Rehabula Kadın Sebili-1734; Beşir Ağa Sebili-1738; Mehmed Emin Ağa Sebili-1740; Sadeddin Efendi Sebili-1741; Beşir Ağa Sebili-1745; Hasan Paşa Sebili-1745; Nuruosmaniye Sebili-1755; Koca Ragıp Paşa Sebil-1762; Laleli Sebili-1763; Recai Mehmed Efendi Sebili-1775; Hamidiye Sebili-1777; Koca Yusuf Paşa Sebili-1787; Mihrişah Sultan Sebili-1795; Ayasofya Sebili-XVIII. yy.'dir.

Foto 14: Nuruosmaniye Sebili-1755

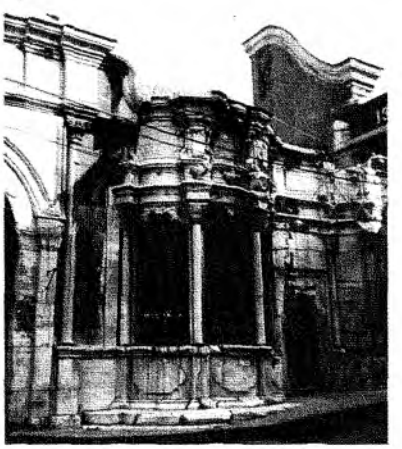


Foto 13: Recai Mehmed Efendi Sebil

XIX. yy. İstanbul Sebilleri önceleri XVIII. yy. sebillerinin devamı olarak Barok-Rokoko öge ve motiflerin Klasik Osmanlı Mimarlığı öge ve motifleri ile birarada kullanılmasıyla oluşturulan bir ara üslupla yakalamaya çalışan, sonraları ise Ampir Üslup ağırlıklı bir mimarlık sergilemektedirler (Nusretiye Sebili-1825; Arif Hikmet Bey Sebili-1858). XIX. yy. sebilleri yine dönemin mimari karakterine uyan modeller olarak XVIII. yüzyıla göre daha sade ve bağımsız bir yapı konumuna gelmişlerdir (Arif Hikmet Bey Sebili-1858) (Foto.15). XIX. yüzyılın Nusretiye Sebili (Foto. 16), Galata Mevlevihane Tekkesi Sebili, Sultan Mahmud Türbe Sebili (Foto.17) gibi bazı örneklerinde Barok-Ampir motiflerin ağırlıklı olarak kullanıldığı da dikkati çekmektedir.

Günümüze ulaşmış XIX. yy. İstanbul Sebilleri; Emine Hanım Sebili-XIX. yy. başı, Şah Sultan Sebili-1800; Nakşidil Sultan Sebili-1818; Galata Mevlevihane Tekkesi Sebili-1819; Cevri Usta Sebili-1819; Nusretiye Sebili-1825; Benlizade Sebili-1828, Mahmud II Sebili-1829; Sultan Mahmud Türbe Sebili-1840; Çinili Hamam Sebili-1846; Yenikapı Mevlevihanesi Sebili-1848; Rıfat Paşa Sebili-1854; Arif Hikmet Bey Sebili-1858; Ziya Bey Sebili-1866; Ali Paşa Sebili-1869;

Olanlar Tekkesi Sebili-1871; Muradiye Sebili-1876; Mehmed Ağa Sebili-1890; Bala Tekkesi Sebilleri-1891; Pazar Tekkesi Sebili-1894; Kasımpaşa Sebili-1894'tür.

Yukarıda sözü edilen sebillerin hiçbiri günümüzde gerçek fonksiyonlarını sürdürememektedir. İstanbul'da ayakta olan 67 sebilin birçoğu büfe, türbe, konut, görevli odası, çayhane, su satış yeri, abdest alma yeri, kuruyemişçi, revir, ölü yıkama yeri, kurs odası v.b. şekilde kullanılmakta, yirmiye yakın sebil ise boş durmaktadır (Urfalıoğlu 1989, 1997). Yalnızca iki sebil gerçek fonksiyonlarına yakın hizmet verebilmektedir: Üsküdar Hüdai Sebili ve içinde yapının vakfiyesi ve kuruluş amacına aykırı olarak su ve meyva suyu satılmakta olan Eminönü Hatice Turhan Valide Sultan Sebili.

KAYNAKLAR

Arel, Ayda, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, 1975.

Arseven, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984.

Arseven, Celal Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul, MEB, ?.

Arseven, Celal Esad, "Su Mimarisi", *Türk Sanatı Tarihi*, c. 7, İstanbul, s. 492-514

Aytöre, Ayhan, "Türklerde Su Mimarisi", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Tebliğleri 1959*, Ankara, 1962, s. 45-69.

Bayatlı, Osman, *Bergama Tarihinde Türk İslam Eserleri*, İstanbul, 1956.

Creswell, K. A. C., *The Muslim Architecture of Egypt*, 2 cilt, New York, Hacker Art Books, 1978.

Çetintaş, Sedat, "Türklerde Su, Çeşme ve Sebil", *Güzel Sanatlar*, S. 5, 1955, s. 125-147.

Egemen, Affan, *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri: Resimleri ve Kitabeleri ile 1165, Çeşme ve Sebil*, İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1993.

Hasol, Doğan, "Sebil", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, YEM Yayınları, A2, 2. Baskı, İstanbul, 1979, s. 444.

Haig, T.W., "Sebil", *İslam Ansiklopedisi*, c. 10, İstanbul, MEB, 1966, s. 292.

Hoag, John, *Western Islamic Architecture*, New York, George Braziller, 1963.

Kumbaracılar, İzzet, *İstanbul Sebilleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı, 1938.

Meriç, R.Melul, "Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında", *TSTA ve İncelemeleri I*, 1963, s. 444.

Mostafa, Saleh Lamei, "The Cairene Sabil: Form and Meaning", *Muqarnas*, vol VI, 1989, s. 33-42.

Önge, Yılmaz, "Türk Sebil Mimarisinin Bilinmeyen Örnekleri: Emzikli Sebiller", *Lale Dergisi*, yıl 1, S. 1, 1982, s. 15-21.

Önge, Yılmaz, *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI. Dizi, S. 48, Ankara, 1997.

Öz, Tahsin, "İstanbul Çeşmeleri ve Sebilleri", *TTOK Belleteni*, Eylül 1947, s. 6-8.

Parker, R. B., *Islamic Monuments in Cairo a Practical Guide*, 3. Baskı, Kahire, International Press, 1985.

Pilehvarian, N. K.-Urfalıoğlu, Nur-Yazıcıoğlu, Lütfi, *Osmanlı'nın Son Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, İstanbul, Y.E.M., 1999.

Raymond, André, "Les Fontaines Publiques(Sabil) du Caire À L'Époque Ottomane (1517-1798)I", *Annales Islamologiques*, Tome XV, Institut Français D'Archéologie Orientale du Caire, 1979, s. 235-293.

Raymond, André, *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, çev.: Ali Berktay, İstanbul, 1995.

Raymond, André, "Les Constructions de l'emir Abd al-Rahman Kathuda", *Annales Islamologiques*, Tome XI, 1972, s.237.

Şerifoğlu, Ö. F., *Su Güzeli İstanbul Sebilleri*, İ.B.Ş.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları no: 22, İstanbul, 1995.

T. İ., "Zavallı Sebiller", *T.T.O.K. Belleteni*, Şubat 1950, s. 11.

Urfalıoğlu, Nur, " İstanbul Sebilleri Özellikle Üsküdar Sebillerinin sorunları ve Korunmaları", Yıldız Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1989.

Urfalıoğlu, Nur, "İstanbul Sebillerinde Görülen tahribatlar ve Bozulmalar", *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 36/1-2, 1993, s.413-415+5sayfa resim.

Urfalıoğlu, Nur, "Eski İstanbul'un Zarif Anıtları Sebiller", *Sanatsal Mozaik*, Temmuz 1997, yıl 2, S. 23, s.38-41.

Ünsal, Behçet, "Türk Sebil Anıtları Üzerinde Stil Araştırması", *İ.D.M.M.A. Dergisi*, S. 7, Ocak 1981, s.17-56.

Ünsal, Behçet, "Stil Yönünden Klasik Sonrası, Türk Mimarlığında Sebil Anıtları", *TAÇ Vakfı Dergisi*, cilt 1, S. 3, Eylül 1986, s.16-25.

Ünsal, Behçet, "İstanbul Sebil Anıtlarını Dekorlayan Şebeke Sanatı", *TAÇ Vakfı Dergisi*, c. 1, S. 4, Aralık 1986, s. 13-22.

Ünsal, Behçet, "Türk Mimarlığında Klasik Sebil Anıtları", *TAÇ Vakfı Dergisi*, c. 2, S. 6, Temmuz 1987, s. 9-22.

Yazıcı, Mustafa, "Türklerde Su, Çeşme ve Sebillerin Mimari Özellikleri", *Mesleki ve Teknik Öğretim*, S. 19 (225), Kasım 1971, s. 44-45.

ANADOLU SAAT KULELERİ

PROF. DR. HAKKI ACUN
GAZİ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Tesbit edilen bir başlangıca göre, zamanı gösteren alet olarak tanımlanan saat; güneş, kum, yağ ve su ile işleyen en ilkel şekliyle, M.Ö. 3000-2000'lerde Mezopotamya, Mısır, Hindistan ve Çin'de kullanılmıştır.[1] Bunlardan en yaygını güneş saatleridir. Güneş saatlerinin, Akdeniz Havzası, Mısır ve Mezopotamya gibi güneş ışığının bol göründüğü orta kuşakta çıkıp geliştiği düşünülmektedir. Güneş saatleri, özel olarak hazırlanmış bir mil gölgesinin, güneşin görülen hareketine uygun olarak, yine özel olarak hazırlanmış mermer, taş veya madeni bir zemin (kadran) üzerindeki hareketlerine göre vaktin tayinine yarayan cihazlar olarak tarif edilmektedir.[2]

Romalıların da güneş saati yaptıklarını bilmekteyiz. Ne var ki bunların hiç biri İslam güneş saatleri kadar teferruatlı ve hassas değildir. İslamiyet'le birlikte oruç ve beş vakit namazın emredilmesi, üstelik bu ibadetlerin vakitle sıkı sıkıya bağlı olması müslümanları, bilhassa öğle, ikindi ve şafak vakitlerinin başlaması ve bitmesi anlarını tesbit etmeye sevketmiştir. Diğer dinlerde pek vurgulanmayan özellikten dolayı, güneş saatleri İslam ülkelerinde daha teferruatlı ve hassas imal edilmiştir.[3]

Güneş saatleri Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de gelişimini sürdürerek varlığını 20. yy. başına kadar devam ettirmiştir.

Zamanın tayini yalnız güneş saatlerine münhasır değildi; onunla paralel bir gelişme gösteren Astrolap ve Rubu tahtasıyla da zamanı ölçmek mümkündü. Mekanik saatlerin temelini oluşturan güneş, kum, yağ ve su saatleriyle Rubu Tahtası ve Astrolap Aletleri yerini zamanla daha gelişmiş mekanik saatlere bırakmıştır.

Gelişmiş bir saat hakkında en eski bilgi; Einharat'ın Annales'in de, 806-807 senesinde, Alman İmparatoru Büyük Karl (Charlemagne)'a çok güzel bir su saati götürdüğü yazılıdır.[4] Saatler hakkındaki en eski ve önemli kaynak, Diyarbakır'da Artuklu hanedanına 25 yıl hizmet eden, İsmail b. el- Razzaz el-Cezerî'nin, 1205, 1206'da yazmış olduğu "Kitab fi Ma'rifet el-Hıyel el-Hendesiye" adlı kitabıdır.[5] El-Cezerî, bu minyatürlü eserinde, gayet ustaca yapılmış maymun, fil, cellat, yazar ve davulcu gibi su saatleri ve mekanik aletlerin yapılışını ayrıntılı olarak kaydeder.

Osmanlılar döneminde, mekanik saatler ve saat yapımına dair bilinen ilk çalışma, III. Murat (1574-1595) zamanında, İstanbul'da devrinin en önemli rasathanelerinden birini kurup onu en modern aletlerle donatan Takiyüddin'in (1526 - 1585) kaleme aldığı, "Alat-ı Rasadiye li Zic-i Şehinşahiye, sidretü'l-Münteha ve Mekanik Saat Konstrüksiyonuna Dair En Parlak Yıldızlar" adlı üç ayrı eseridir. Bu eserlerden birincisinde (Alat-ı Rasadiye'de) dokuz aletten söz edilir ki, sonuncusu bir saattir.[6]

Saatler hakkında sonuç olarak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; saatlerin gelişiminde İslam medeniyetinin payı büyüktür.

Saatleri fonksiyonları bakımından 3 guruba ayırmak mümkündür:[7]

1- Cep Saatleri , 2- Ev Saatleri, 3- Kule Saatleri.

Şehirleri ve kasabaları süsleyen birer anıt ve sembol olan saat kuleleri, kentin en yüksek tepesine ya da her yerden görülebilen meydanlara dikilirdi. Bu yapıları mevkiilerine göre üçe ayırabiliriz:

1- Meydanlarda yer alanlar, 2- Yamaç ve tepelerde yer alanlar, 3- Bir yapı üzerinde yer alanlar.

Şark alemi saati geliştirme şerefine hak kazanmışsa da, kule saati yapma geleneği batılılarca gerçekleştiril-

miştir. Tarihleri çok eskidir. Avrupa'da XIII. yy.'dan itibaren bu saatler kilise ve saray kulelerinde görülmeye; XIV. yy.'da astronomik sanatsal saatler kullanılmaya başlanmıştır. İtalya'da de Dondi'nin 1348 ile 1362 seneleri arasında ve Fransa'da Henri de Vick'in Fransa Kralı V. Charles için 1360'da inşa etmiş oldukları saatler bunların ilk örnekleridir.[8]

Saat kulesi yapma geleneği Avrupa'da XIV. yy.'da yaygınlaşmışsa da, Osmanlı topraklarına, Kienitz'e göre, Kanuni Sultan Süleyman döneminden (1520-1566) hemen sonra, XVI. yy.'ın sonlarında girdiği kabul edilir.[9] Kienitz'in bu fikrini, XVI. yy.'da yapılan Banyaluka Ferhat Paşa Camii Saat Kulesi (1577)[10] ve Üsküp Saat Kulesi destekler. 1573 yılında Üsküp'e gelen seyyah Filip Difren-Kane saatin her saat başı "Fransız usulü" çaldığını belirtir.[11] Ayrıca, 1593'de Üsküp'ü gezen bir Türk Yazarı, şehirdeki saat kulesini gâvurların (dinsizlerin) binaları arasında saymıştır.[12] Bu tarihten 67 yıl sonra, H. 1071/M. 1660-1661'de Üsküp'e gelen Evliya Çelebi de saat kulesinden söz eder.[13]

Saat kulesi yapma geleneğinin Osmanlı topraklarına XVI. yy. sonlarında yayıldığı fikrini iki seyahatname daha destekliyor; 1535-1555 tarihleri arasında Osmanlı topraklarında bulunan Seyyah Hans Dernschwam, ".. burada ne bir kilise çanı, ne de kule saati vardı."[14] diye yazmaktadır. 1 Haziran 1560'da I. Ferdinant'ın elçisi olarak Kanuni'ye gönderilen Ogier Ghiselin Von Busbeck ise, "...hiç bir millet başkalarından gördükleri faydalı şeyleri Türkler kadar benimsemez ve ondan yararlanmaz." diyerek saat kulesinin Osmanlılarda bulunmadığından şaşkınlıkla söz eder.[15]

XIV. yy. başlarında Avrupa'da ortaya çıkan saat kuleleri yapma geleneğinin Osmanlı topraklarına, XVI. yy. sonlarında girdiğini ve XVIII. yy.'dan sonra yaygınlaştığını belirtmiştik. Avrupa'dan bu kadar geç bir tarihte Anadolu'ya yayılmasını bir kaç nedene bağlayabiliriz. Bunların en başında, muvakkithanelerin bulunması gelir. İslam ülkelerinde erken tarihlerden beri bulunduğu anlaşılan muvakkithaneler, saat ayarının yapıldığı, ezan ve namaz vakitlerinin halka duyrulduğu yerlerdi. Namaz vakitleriyle, günün beş vaktinde saatin halka ezanla duyrulmasıdır.[16] İkinci nedeni, kule saatlerinin, iki saatten başlayıp en dakik olanlarında bile, günde yarım saate yakın bir hata görülmesidir. Fakat bunu telafi etme çabaları ile karşılaşılmamıştır.

Bilindiği gibi akşam namazı ile yatsı arasında, en kısa günde 120 dakikalık bir ara vardır. Böyle bir saatle faaliyette bulunulursa iki namaz süresinin birbirine karışması ihtimali vardır.[17] Diğer bir nedeni de ; İslam ülkelerinde namaz vakitleri gerçek güneş saatine göre düzenlenmiş ve ayrıca alaturka saat adı verilen bir düzen kullanılmıştır. Bu düzene göre güneş battığı anda alaturka saat tam onikiyi gösterir. Mekanik saatler ise tanımlanan ortalama güneş saatine göre çalışırlar. Şu halde ortalama güneş saatine göre çalışan saati, alaturka saate göre çalıştırmak için, her gün güneşin batışında saati onikiye ayar etmesi gerekir ve bu iş evde kullanılan mekanik saatlerde kolayca yapılır. Halbuki kule saatlerini her gün güneş batışına göre ayar etmek kolay bir yol değildir. Yabancıların yazdığı gibi, kule saatlerinin kullanılmaması, ezanın ve müezzinlerin aleyhine bir durum görülmesinden kaynaklanmamaktadır. O dönemde kule saatlerin kullanılması, yaşamı düzenleyecek pratik bir yol değildi.[18]

XVI. yy.'ın sonlarında Osmanlı hayatına giren saat kulesi yapma geleneği, XVIII. ve XIX. yy.'da batıdan doğuya doğru giderek artmıştır. Saat kulelerinin Anadolu'nun içlerine kadar yayılmasının en kuvvetli sebebi ise, II. Abdülhamit'in tahta çıkışının 25. seneyi devriyesinde (1901), valilere saat kulesi yapımıyla ilgili gönderdiği fermandır.[19] Anadolu saat kuleleri üzerine yaptığımız araştırmada 60'a yakın ayakta, 25'e yakın da yok olan saat kulesi belirledik.[20]

Saat kulelerinin ortak özellikleri şöyle sıralanabilir; saatler her saat başı saat sayısı kadar veya saat başı tek vuruş yapacak şekilde imal edilmişlerdir. Bazı saatler her saat başı saat sayısına ilave olarak her yarım saatte çalarlar veya çeyreklerde tek, buçuklarda çift, üçüncü çeyrekte üç ve saat başlarında da saat sayısı kadar çalanlar da vardır. Bazılarında ise, her saat başındaki vuruşlar bir-iki dakika ara ile tekrar edilir. Büyük ağırlıklarla çalışan saatler, özelliklerine göre, haftalık, onbeş günlük veya aylık olarak kurulabilir. Her kulenin bir veya daha çok saat kadranına ve çana sahip olması, bir başka ortak özelliktir.

1926 yılında Miladi yıl ve Alafranga saat uygulamasından sonra, saatler bu esasa göre ayarlanarak, ezani saat sistemi kaldırılmıştır. 1928'de Latin harf ve sayılarının kabulü üzerine, bazı kulelerde saat kadranlarının biri Latin, diğeri Arap rakamlarıyla muhafaza edilmişti.

Bu yapılar zamanı gösteren aletleri taşımaları yanında; kaidelerindeki çeşmelerle sebil; muvakkithane görevlerinin yanı sıra yangın kulesi ve sisli-puslu havalarda yön gösterici, ayrıca bazılarının üzerinde taşıdıkları (rüzgargülü, barometre gibi) değişik hava olaylarını ölçen aletler taşımasıyla da, çok fonksiyonlu yapılar olarak kullanılmışlardır.

Saat kulelerinin diğer bir görevi de, din ve devlet işlerinin ayrılmasına, devlet dairelerinin ezani saat yerine, Batı'da olduğu gibi güneş saatiyle çalışma düzenine girmesine neden olmuştur.

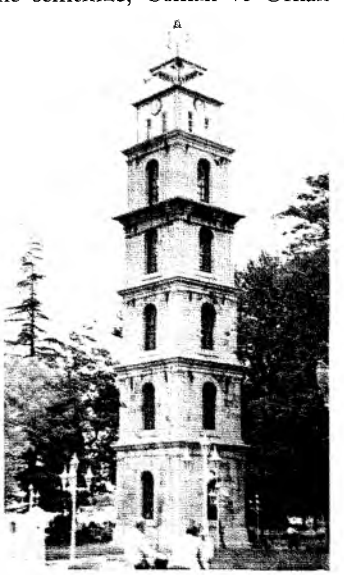
Zamanın mimari geleneğini (Barok, Rokoko, Ampir, Eklektik ve Neoklasik Üslup) iyi bir şekilde yansıtan saat kuleleri, genel olarak sade taş yapılardır.

Türk toplumu saat kulelerinin faydalarına o kadar inanmıştır ki, Alaca, Boyabat, Çerikli, Gerze, Karabük, Siirt-Aydıncık, Şefaatli, Yerköy ve Yozgat-Bahadın ilçelerinde saat kulesi yaparak bu geleneğin günümüzde de devam ettiğini göstermiştir. Aşağıya bir kaç saat kulesini örnek olarak verelim.

BURSA SAAT KULESİ

Saat Kulesi, Tophane semtinde, Osman ve Orhan Gazi Türbeleri'nin kuzeyindeki park içindedir.

Kule, Vali Reşit Mümtaz Paşa[21] ve Belediye Reisi Mehmet Emin Bey zamanında, 2 Ağustos 1904'te yapımına başlanmış, 31 Ağustos 1905 günü tamamlanarak törenle açılmıştır.[22] Kulenin yerinde daha önce Abdülaziz Dönemi'nde (1861- 1876) yapılmış bir saat kulesi vardı.[23] Eski kule, kare planlı ve dört katlıdır. İkinci ve üçüncü katında birer balkon yer alır. Üçüncü katta, şehre bakan yüzünde yuvarlak kadranlı bir saat bulunur. Bu kulenin ne zaman ve nasıl yıkıldığı hakkında bir bilgiye sahip değiliz.


Bursa Saat Kulesi

Bugünkü saat kulesi, 33 m. yüksekliğinde ve kesme taştan yapılmıştır. Gövdesindeki beş profilli saçak, kuleyi aşağıdan yukarı doğru altı parçaya böler. Her katın dört cephesinde yuvarlak kemerli dikdörtgen pencereler yer alır. En üst katın her yüzünde yuvarlak kadranlı birer saat bulunur. Onun üzerinde ise, bir canavar düdüğü vardır. Kuleye, önünde dört basamaklı merdiveni olan, yuvarlak kemerli bir kapıdan çıkılır. 89 basamaklı ahşap merdivenlidir. Ağırlıklarla çalışan saatin çanının çapı 90 cm.'dir. 1325 tarihli Hüdavendigar Salnamesi'nde bugünkü kulenin bir resmi vardır.[24] Şimdiki görüntüsünden pek farklı değildir.

ÇANAKKALE SAAT KULESİ

Saat Kulesi, şehir merkezinde iki sokak arasındadır. Kaidesinde silinmiş çeşme kitabesi vardır. Kitabeye göre: Kule, 1313/M. 1897-1898 tarihinde, II. Abdülhamid Dönemi'nde, Cemil Paşa tarafından yaptırılmıştır.[25] Saat Kulesi, kare planlı, aşağıdan yukarıya doğru incelen bir görünüşe sahiptir. Gövdesi dikdörtgen silmelerle beşe bölünmüştür. En üstte çanın asıldığı çokgen gövdeli kubbeli bir köşk yer alır. Onun altında, dört yönde yuvarlak kadranlı saat bulunur. İki ve üçüncü katlarda birer, hafif sivri kemerli aydınlık pencereleri ile ikinci katta bir balkonu vardır. En altta güney cephede bir kapı, kuzeyde basamaklı silmeli çeşme nişi görülür. Çeşmenin mermer bir kurnası ve ayna taşı vardır. Kitabede geçen aynanın, aynataşı üzerindeki boşlukta olması gerekir.

Çanakkale Saat Kulesi

ÇORUM SAAT KULESİ

Kule şehrin merkezindedir. Güneye açılan yuvarlak kemerli kapısı üzerinde kitabe yer alır.

Kitabeden, kulenin 1312/M. 1896'da Beşiktaş Muhafızı Çorumlu Yedisekiz Hasan Paşa tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Sarı kesme taştan yapılan minareye benzeyen saat kulesi, 28 m. yüksekliğinde, her kenarı 3,90 m. uzunluğunda, sekizgen kaideli, 24 köşeli gövdeli ve kare prizma peteklidir. Üzeri kurşun kubbeyle örtülüdür. Dört bir tarafında saat kadranı vardır. Şerefeye, yuvarlak kemerli kapıdan, 81 basamaklı merdivenle çıkılır.

Çorum Saat Kulesi

DOLMABAHÇE SAAT KULESİ

Saltanat kapısı ile Bezm-i Alem Valide Sultan Camii arasında yer alan saat kulesinin saray kompleksiyle birlikte 1842-1854 tarihleri arasında Abdülmecit tarafından yaptırıldığı ileri sürülürse de,[26] kulenin yapımına II. Abdülhamit'in emriyle 1308/M. 1890'da başlandığı, 1312/M. 1894'te tamamlandığı bilinir.[27]

Sultan Abdülaziz'in saltanatı (1861-1876) sırasında, Bayıldım Bahçesi'nin arka sırtına yapılması düşünülen Aziziye Camii'nin, Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle yarıda kalan camiden arta kalan taşlarla saat kulesi yapılmıştır.[28] Kaynaklarda, kulenin mimarı olarak, Dolmabahçe Sarayı'nın mimar ailesi, Balyanlar'ın ismi verilir.

Aşağıdan yukarı doğru incelen dört katlı bu kule, yaklaşık olarak 30 m. yüksekliktedir. 2 x 12 m. ölçülerinde, 6 basamaklı merdivenle çıkılan bir platform üzerine oturur. 8,50 x 8, 50 m. boyutlarında kare planlıdır. Platformun köşelerinde yuvarlak tekneli, iki katlı fıskıyeler görülür. Köşelerdeki çift sütunlar ortasına, yuvarlak kemerli, kuzeyde kapı, diğer yönlerde pencere açılmıştır. Pencere alınlıklarında yuvarlak barometreler yer alır. Sütunlar yivli ve korent başlıklıdır. Küp şeklindeki kaideler üzerine oturarak dalgalı saçağı taşırlar. İkinci kat birinci katın tekrarıdır. Üç ve dördüncü katın diğer katlardan farkı, köşelerdeki sütunların yerini silmeler almıştır. Ayrıca üçüncü kattaki pencereler dikdörtgendir. Dördüncü katın her yüzünde birer saat kadranı vardır. Saat kadranlarının altında, köşeleri yuvarlatılmış parmaklıklı balkon yer alır. Yukarıya, bir çekirdek etrafında dolanan 94 basamaklı taş merdivenlerle çıkılır. Sütun başlıklarında, kapı ve pencere alınlıklarında, silme ve saçaklarda, girlantlar, kırık dallar, çiçekler ve kartuşlarda, "S" ve "C" kıvrımlı Barok ve Ampir özellikli süslemelerle karşılaşırız.

Dolmabahçe Saat Kulesi

GÖYNÜK SAAT KULESİ

Şehrin yamacında yer alan saat kulesi, Göynük Kaymakamı Hurşit Bey tarafından, Kurtuluş Savaşı'nın anısına zafer anıtı ve saat kulesi olarak yaptırılmıştır.[29] 1984'ten sonra restore edilmiştir.

Aşağıdan yukarı doğru incelen kule, 10- 12 m. yüksekliğinde, altıgen gövdeli ve üç katlıdır. Çokgen taş bir kaide üzerine oturur, her katında gövdeyi çepeçevre saran bir balkonu vardır. Üzeri altıgen sivri külahla örtülüdür. En üst katın şehre bakan yüzünde yuvarlak saat kadranı ile diğer cephelerde yu-

Göynük Saat Kulesi

varlak açıklıklar yer alır. Bir ve ikinci katın cephelerinde yuvarlak kemerli pencereler görülür.

KAYSERİ SAAT KULESİ

Saat kulesi, şehrin merkezindeki Cumhuriyet Meydanı'nda yer alır. Kule ve bitişiğindeki muvakkithane H.1322/M. 1906 yılında, Kayseri Mutasarrıfı Haydar Bey zamanında yaptırılmıştır. 13 Ekim 1924 yılında Atatürk, Kayseri'ye ikinci kez gelişinde eşi Latife Hanım ile birlikte muvakkithanede oturmuş, halkın şikayetlerini dinlemiştir.[30]

Kayseri Saat Kulesi

Sungurlu Saat Kulesi

Kare prizma şeklinde, yaklaşık 10 m. yüksekliğindeki kule, enine silmelerle üç kata bölünmüştür. Köşelerde katları boydan boya kateden dikdörtgen silmeler vardır. En üst katta, dört yönde saat kadranları bulunur. Üzeri sivri piramidal külahla örtülüdür. Külahın üzeri dikdörtgen şeklinde açıktır.

Kuleye doğuya açılan yuvarlak kemerli kapıdan girilir. İç yüzü silindir şeklinde olup, ortası minare gibi bir çekirdek etrafında dolanan merdivenle üst kata çıkılır. Ağırlıkla çalışan saati vardır. Şimdi çalmayan saatin çanı, eskiden birinci çeyrekte bir, ikinci çeyrekte (yarım saatte) iki, üçüncü çeyrekte üç ve saat başında da dört defa vurur ve bundan sonra da saat kaç ise o kadar vururdu. Saati haftada bir kurulurdu.

SUNGURLU SAAT KULESİ

Şehir merkezindeki kule, 1891 yılında Kaymakam Çapanoğlu Edip Bey tarafından yaptırılmıştır.[31] Mimarı Yozgat Saat Kulesi'ni yapan, Yozgatlı Şakir Usta'dır.

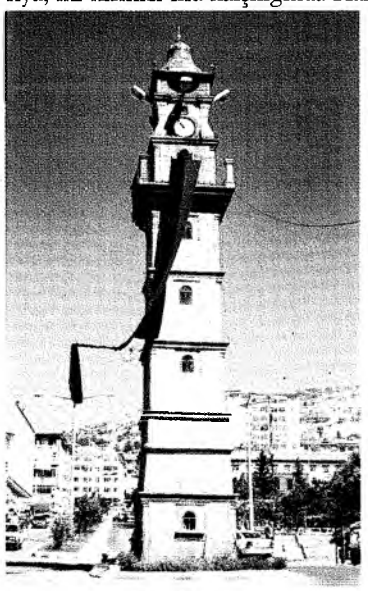
Yapı, kare prizma gövdelidir. Gövde, silmelerle sekiz kata bölünmüştür. İkinci kat hariç her katta yuvarlak kemerli küçük pencereler yer alır. Kesme taştan yapılan kulenin en üst katında, dalgalı saçaklı ahşap bir köşk, onun altında, dört yönde yuvarlak saat kadranı ve onun da altında, demir parmaklıklı balkon bulunur. Saatler 50 kg.'lık kovalarla çalışırdı. Bugün elektronik bir mekanizmaya bağlanmıştır. Kuleye, kuzeye açılan yuvarlak kemerli kapıdan, ahşap merdivenlerle çıkılır.

Saat mekanizmasını Çorumlu İbrahim Usta isminde birisinin yaptığı, çanının, Amasya'da görev yapan bir Alman Konsolos tarafından hediye edildiği söylenir.

YOZGAT SAAT KULESİ

Yapı, şehrin merkezinde yükselen kare prizma gövdeli uzun bir kuledir. Kuleyi, 1897 yılında Tevfikizade Ahmet Bey, belediye başkanlığı sırasında yaptırmıştır. Mimarı Şakir Usta'dır.[32]

Kule, enine silmelerle altı kata bölünmüştür. üst kısmı şerefe gibi balkonla çevrilmiştir. Üzerini çan şeklinde bir külah örter. Külahın altında, her yüzeyde bir saat kadranı yer alır. Çanı 288 kg. ağırlığındadır. Çanın topu sekiz parça 282 kg.; saatin topu, beş parça 50 kg. ağırlıktadır. Çanını yukarıya, iki kırmızı lira karşılığında Hambal Kör Musa çıkartmıştır.[33] Her yarım ve tam saatlerde ıspatlı olarak çalan saatin üzerinde (Norez 'Jura' ve L. D. Odobey Gadet) yazılıdır. Kuleye kuzeydeki yuvarlak kemerli kapıdan girilir ve zikzak şeklindeki ahşap merdivenlerle çıkılır. Şerefenin altında aşağı doğru her katta küçük yuvarlak kemerli bir pencere bulunur.



Yozgat Saat Kulesi

1 Kienitz, 1963, 1: Ruska 1967, 2,3: Dizer 1986, 13.
2 Çam, 1990, 1, 4.
3 Çam, 1990, 4.
4 Kienitz, 1963, 1: Ruska 1967, 3: Zettersteen 1977, 305: Üçok 1979, 106: Dizer 1986, 15: Bayrakdar 1989, 108'de Harun Reşid'in Şarlman'a gönderdiği saatin tabiatı hakkında tartışmalar vardır. Bazıları su ile çalışan bir saat, bazıları da mekanik bir saat olduğunu söylerler. Her halükarda tarihin bize gösterdiğine göre, ilk mekanik ve ağırlıkla çalışan saatin mucidi müslümanlardır, der.
5 Ruska, 1967, 3: Aslanapa 1984, 365-366: Dizer 1986, 15: Öney 1992, 179.
6 Tekeli, 1966, 2-3: Adıvar 1970, 88-90: Dizer 1990, 30-34, 56, 64, 66.
7 Tekeli, 1966, 4'de rasat saatlerini de bu guruba almıştır.
8 Kienitz, 1963, 2: Tekeli 1966-4.
9 Kienitz, 1963, 2.
10 Ayverdi, 1956, 215: Kienitz 1963, 3: Ayverdi 1981, 41.
11 Matkovski, 1991, 209.
12 Dizer, 1990, 66.
13 Evliya Çelebi, V, 1984, 383: Ayverdi 1956, 162-163.
14 Dernschwam 1988, 51, 57.
15 Kienitz 1963, 1: Busbecg 1977, 126.
16 Muvakkithanelerin görevleri hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Ergin, 1939, 25-26: Sayılı 1960, 24-25, 127: Şapolyo 43/1969, 10-11: Ünver 1954, 254-256: Renda 1974, 182-183.
17 Tekeli 1966, 5 Akşam ve yatsı namazı arasında 40 dakikalık bir zaman farkı olduğunu belirtir. Aslında vakitleri gösteren takvimlere bakıldığında bunun böyle olmadığı görülür.
18 Dizer, 1990, 67.
19 Uluçay, 1941, 22-23: Şapolyo 1969, 11.
20 Acun, 1994, 54.
21 Parmaksızoğlu, 27/1978, 294: Reşit Mümtaz Paşa (İstanbul 1856-1926), İstanbul'da ilk öğrenimini tamamladı. 1869 Yılında, Divan-ı Hümayun Kalemi'ne çerağ edildi. 1891'de Dahiliye müsteşarlığına tayin edildi. 1904 Eylülünde Hüdavendigar Valiliği'ne nakledildi. Bursa Valiliği en başarılı dönemidir. Öyle ki, Bursa Valiliği'nden ayrıldığından Cumhuriyet Devri'ne kadar şehirde hiçbir imar faaliyeti olmamıştır. Belli başlı caddeler onun zamanında açılmış ve parkelerle kaplanmıştır. 1920'de Damat Ferit Paşa Kabinesi'ne Dahiliye Nazırı olarak alınmıştır. 1926'da da vefat etmiştir.
22 Baykal 1950-55: Bursa 1956, 459.
23 IRCICA *Fotoğraf Arşivi*, 90752/28.
24 Hüdavendigar 1325, 56.
25 Çamoğlu 1962, 21: Kurtman 1991, 171'de kule, Çanakkale Konsolosu veya tüccar İtalyan Vitalis Gaptirole'nin 10.000 altın göndererek, zamanın Valisi tarafından yaptırıldığı yazılıdır.
26 Eyice 1955, 110: Kienitz 1963, 4: Cezar 1971, 113: Goodwin 1971, 419: Sözen 1975, 343.
27 Gezgör 1987, 124.
28 Gezgör 1987, 124.
29 Akansel 1991, Göynük Saat Kulesi Bahsı.
30 Çayırdağ 1981, 1.
31 Çorum 1973, 139: Ankara 1325, 310'da kulenin yalnız adı geçer. Çapanoğlu Edip Bey, Sungurlu içindeki bir çok imar faaliyetinden sonra Kavşut Köyü camii ile Kızılırmak üzerindeki Köprüyü de yaptırmıştır.
32 Şapolyo 1969, 11: Acun 1981, 665: Acun 1991, 69 Bizim daha önceki yayınlarımızda kulenin 1908 tarihinde yaptırıldığını yazmıştık. Fakat Koç 1963, 47'de ve şehirde yaptığımız araştırmada kulenin Tevfikizade Ahmet Bey'in birinci dönem başkanlığında yaptırdığı kanaatine vardık.
33 Bilgiler, saat kulesinin altındaki saatçi Niyazi Taflıoğlu tarafından verilmiştir.

KAYNAKLAR

Acun 1991: H. Acun, "Az Tanınan Anadolu Saat Kuleleri", *Kültür ve Sanat*, 9 (Mart 1991), s. 66-69.

Acun 1992: H. Acun, "Az Bilinen Saat Kulelerimiz", *İlgi*, Sayı 68 (1992), s. 28-31

Acun 1994: H. Acun, *Anadolu Saat Kuleleri*, Ankara 1994.

Adıvar 1970: A. A. Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1970.

Akansel 1991: İ. H. Akansel, *Tarihi Saat Kuleleri*, (Yayınlanmamış Derleme), İzmir 1991.

Ankara 1325: *Ankara Vilayet-i Salname-i Resmisi 1325 Sene-i Hicriyesine Mahsus*.

Aslanapa 2/1973: O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, c. II, İstanbul 1974.

Ayverdi 1956: E. H. Ayverdi, "Yugoslavya'da Türk Abideleri ve Vakıfları", *Vakıflar Dergisi*, Sayı III (1956), s. 151-224.

Ayverdi 2/1981: E. H. Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, (Yugoslavya), c. II, istanbul 1981.

Baykal 1950: K. Baykal, *Bursa ve Anıtları*, Bursa 1950.

Bayrakdar 1989: M. Bayrakdar, *İslam'da Bilim ve Teknoloji Tarihi*, (2. Baskı), Ankara 1989.

Bursa 1956 : Anonim, "Bursa Saat Kulesi", *Bursa Ansiklopedisi*, Bursa 1956, s. 459.

Busbecg 197: O. G. de Busbecg (çev.: A. Kurutluoğlu), *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, İstanbul 1977.

Cezar 1971 : M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971.

Çam 1990: N. Çam, *Osmanlı Güneş Saatleri*, Ankara 1990.

Çamoğlu 1962 : Ş. Çamoğlu, *Çanakkale Boğazı ve Savaşları*, İstanbul 1962.

Çayırdağ 1981: M. Çayırdağ, "Kapaktaki Konu", *Kayseri Kültür*, Sayı 2 (Mayıs 1981), s. 2.

Çorum 1973: *1973 Çorum İl Yıllığı*, Ankara 1973.

Dernschwam 1987: H. Dernschwam (çev.: Y. Önen), *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, Ankara 1987.

Dizer 1990: M. Dizer, *Takiyüddin*, Ankara 1990.

Ergin 1939: O. Ergin, *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi*, İstanbul 1939.

Evliya Çelebi V/1984: Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi*, 5-6, İstanbul 1984.

Eyice 1955: S. Eyice, *İstanbul, Petit Guide a Travers Les Monuments Byzantins et Turcs*, İstanbul 1955.

Gezgör 1987: V. Gezgör, "Dolmabahçe Saat Kulesi" *Milli Saraylar*, Sayı 1 (1987), s. 124-128.

Goodwin 1971: G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, London 1971.

Hüdavendigar 1325: *1325 Sene-i Hicriyesine Mahsus Hüdavendigar Vilayet-i Salnamei Resmisi 1325 Hicri*, Bursa 1325.

Kienitz 1963: F. K. Kienitz, *"Osmanische Uhturme, Ein Stück Kulturgeschichte aus Alten Türkischen Stadten". Mitteillungen*, Deutsch Turkische Gesllschaft E. V., Heft 54 (Bonn 1963), s. 2-5.

Koç 1963: A. F. Koç, *Bütün Yönleri ile Yozgat*, 1963.

Kurtman 1991: N. Kurtman, "Çanakkale Eserlerinden Örnekler", *VIII. Vakıf Haftası Kitabı*, (Ankara 1991), s. 171-178.

Öney 1992: G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, (3.Baskı), Ankara 1992.

Parmaksızoğlu 27/1978: İ. Parmaksızoğlu, "Reşit Mümtaz Paşa", *Türk Ansiklopedisi*, c. 27 (Ank. 1978), s. 294.

Renda 1974 :G. Renda, "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI (1974 -1975), s. 181-206.

Ruska 1967: J. Ruska, "Saat", *İslam Ansiklopedisi*, c. 10 (1967), s . 2-3.

Sayılı 1960: A. Sayılı, *Observatory In İslam*, 1960.

Sözen 1975: M. Sözen ve Grubu, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.

Şapolyo 43/1969: E. B. Şapolyo, "Muvakkithaneler", *Önasya*, Sayı 43 (Mart 1969), s. 10-11.

Şapolyo 1969: E. B. Şapolyo, "Saat Kulelerimiz", *Önasya*, Sayı 44 (Nisan 1969), s. 10-11.

Tekeli 1966 : S. Tekeli, *16. Asırda Osmanlılarda Saat ve Takiüyüddin'in Mekanik Saat Konstrüksiyonuna Dair En Parlak Yıldızlar*, Ankara 1966.

Uluçay 1941: M. Ç. Uluçay, *Manisa'daki Saray-ı Amire ve Şehzadeler Türbesi*, İstanbul 1941

Üçok 1979: B. Üçok, *İslam Tarihi, Emeviler-Abbasiler*, İstanbul 1979.

Ünver 1954: S. Ünver, "Sur Les Cadrans Solaires Horizontaux et Verticaux en Turguie", *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, 28-29 (1954), s. 254-256.

Zettersteen 1977: K. V. Zettersteen, "Harunürreşid", *İslam Ansiklopedisi*, c. 5/1 (1977), s. 304-305.

OSMANLI İMPARATORLUK DÖNEMİNDEN KUŞ EVLERİ

PROF. DR. H. ÖRCÜN BARIŞTA
GAZİ ÜNİVERSİTESİ MESLEKİ YAYGIN EĞİTİM FAKÜLTESİ

Serçe, kumru, güvercin v.b. gibi kuşların konaklaması, barınması amacıyla tasarlanmış ya duvar etine gömülmüş kuş yuvası kovuk ya bazı evlerin çatı alınlığına açılmış yıldız, yonca, çiçek biçimli deliklerle girilen çatı arası yuvalar ya da duvar etine giydirilmiş, küçük boyutlu maket niteliğinde, eklenti küçük konut olarak tanımlanabilecek kuşevleri kovuk, serçesaray, kuş köşkü v.b. gibi isimlerle de bilinmektedir.[1] Kuş dışkısı toplamak için yapılmış kuşhanelerden, güvercinliklerden, kuş beslemek için oluşturulmuş kafeslerden, kuşluklardan[2] ve karga, kırlangıç, leylek, serçe v.b. gibi kuşların meydana getirdiği yuvalardan farklılık arzeden bu konutlar insanoğlunun tasarımlarıdır. Üst düzeyde bir uygarlığın uzantıları olan bu konutlar kuş sulukları, selsebiller gibi hayvan severlerin ilginç tasarımlarıdır.

Varlıklarını gözlediğimiz örneklerle erken tarihlileri orta çağa indirilebilinen kuşevleri arasında Türk sanatına ait olanların ayrı bir yeri vardır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde zengin örnekleri bulunan, bazıları Pakistan'ın Lahore, Hindistan'ın Agra gibi merkezlerindeki Gurkanlı (Babürşah) Devleti Dönemi kuşevlerini anımsatan bu yapıların çeşitlemeleri Anadolu'da Van'da Hoşap Kalesi'nden Avrupa'da Kavala'da Su Kemeri, Selanik'te Alaca Cami ve Haskova'da Demir Baba Türbesi'ne kadar geniş topraklar üzerinde karşımıza çıkmaktadır.

Lahore Kalesi'nden bir kuşevi.

Bu arada kuşevlerine hristiyan ve musevi yapılarında da rastlanmaktadır. Çoğu özgün biçimini yitirmiş ya da sonradan kapatılmış bu kuşevleri bir zamanlar doğaya duyulan saygının ve hayvan sevgisinin görselleğidir. Bu geniş coğrafyada başta İstanbul olmak üzere Alanya, Amasya, Aydın, Beypazarı, Bolu, Bünyan, Çorum, Göreme, Gümüşhacıköy, Hoşap, İncesu, Kastamonu, Kayseri, Konya, Merzifon, Mudurnu, Nevşehir, Niğde, Safranbolu, Tokat, Urfa, Yörük ve Zile v.b. yerleşim merkezlerinde kuşevlerinin günümüze ulaşan güzel örnekleri vardır.

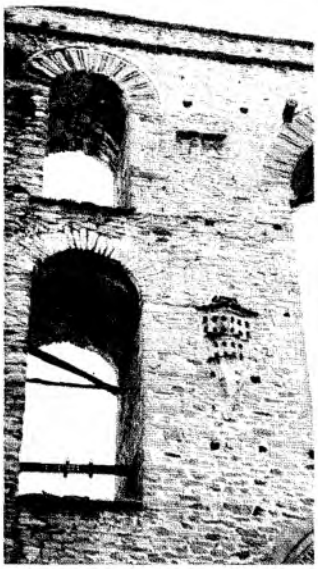
Genellikle bağlı bulunduğu yapıya göre tarihlenen kuşevlerinin arasında İstanbul Büyük Yeni Han'ın "Maşallah Sene 1177 (1764 M.)" tarih kitabeli kuşeviyle ve Safranbolu Kilerciler Konağı'ndan Sene 1300 (1882 M.) ve 1341 (1925 M.) onarım tarihi bulunan kuşevi ile Yörük köyündeki ibrik formu yanısıra Maşallah Sene 1324 (1906 M.) tarihli kuşevinin ayrı bir yeri vardır. 15. yüzyıldan Amasya'daki Saraçhane Cami ile başlayarak 20. yüzyıl ilk çeyreğine değin örneklerle izleyebildiğimiz kuşevlerinin 15.-17. yüzyıllar arasında genellikle kovuk biçiminde olduğu 17. yüzyılda Yeni Cami'deki eklenti yapılar biçimindeki kuşevleriyle birer maket niteliğine dönüştüğü 18. yüzyılda en güzel örneklerini verdiğini gözlenmektedir.

İstanbul Selimiye Cami ve Eyüpsultan Şah Sultan Sıbyan Mektebi ile hemen 19. yüzyıl başlarından sonra Darphane-i Amire Damga Mat-

baası ve Şeyh Davut Han gibi birkaç örnek ve Anadolu'da kalan bazı evler dışında yeniden ya kovuk biçimlerine ya da tuğladan çatılmış tek gözlü ev biçimine dönüldüğü görülmektedir.

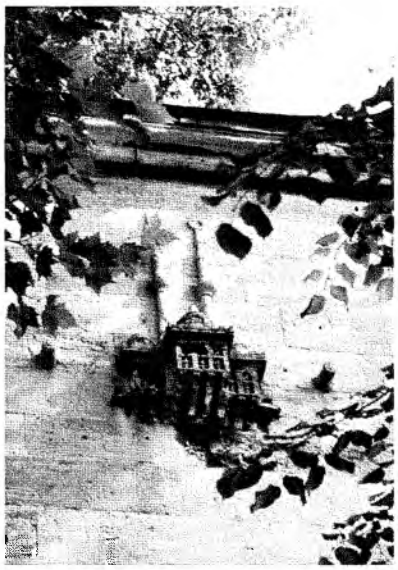
Kuşevleri yer aldığı yapılara göre avlu duvarlarını, borsa binasını, camileri, çarşıları, çeşmeleri, darphaneyi, dershane mescitleri, dükkanları, evleri, belediye binalarını, hanları, hazireleri, imaretleri, karakolları, kahveleri, köprüleri, kütüphaneleri, maksemleri, medreseleri, mescitleri, minareleri, mumhaneleri, sıbyan okullarını, sarayları, türbeleri bezeyen kuşevleri olarak sıralanabilir. Dinsel ve profan yapıları bezeyen kuşevleri arasında sıbyan okulları çocuğa aşılanacak kuş sevgisinin izlerini taşırken dükkan ve hanları bezeyen kuşevleri esnafın kuşlara yem serperek dükkan açtığı günleri anımsatmaktadır.

Kuşevlerinde kullanılan malzeme ağaç, taş ve tuğladır. Eyüpsultan'daki Şah Sultan Sıbyan Mektebi'nde bu malzemeye örtüdeki çinko da eklenmektedir. Ağaçtan yapılmış kuşevlerine en güzel örnek son Osmanlı Dönemi'nden günümüze ulaşan bugün Eyüpsultan Kültür Evi'nin denize bakan cephesindeki kuşevidir. Taş örneklere gelince bunlar kufeki taşından yapılmıştır. En güzel örnekleri Ayazma Cami, Yeni Valide Cami, Bali Paşa Cami, Feyzullah Efendi Kütüphanesi, Taksim Maksemi, Selimiye Cami gibi İstanbul yapılarını bezemektedir. İstanbul dışında kufeki taşından yapılmış örnekler arasında Kayseri İncesu Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Hanı, Merzifon Taşhan ve Amasya Bayezid Cami, Tokat Ulu Cami, Niğde Kığılı Caminin ve Kayseri At Pazarı Çeşmesi, Matra Sokak Çeşmesi ve Şeyh İbrahim Tennuri Çeşmesinin farklı bir yeri bulunmaktadır. Ya tuğla ile yapılmış ya da tuğla konsol kullanılmış örneklere gelince Zile Yeni Hamam, Bolu Saraçhane Cami, Merzifon Taşhan, Kastanomu Nasrullah Cami ve Aşir Efendi Hanı

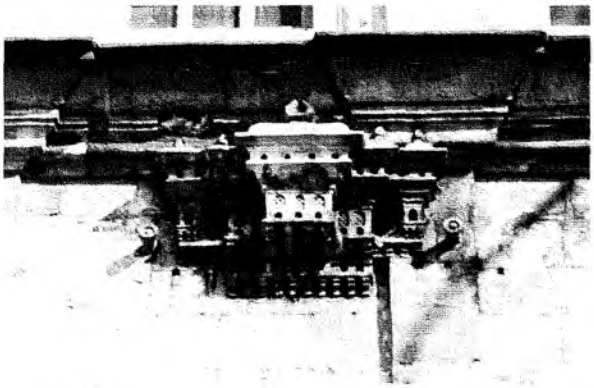


Kavala Su Kemeri'nde bir kuşevi.

İstanbul Büyük Yeni Handan "Maşallah" "Sene 1177 (1764 M.) kitabeli kuşevi.



18. yüzyıldan İstanbul Yeni Valide Cami'nden cami biçiminde bir kuşevi.



18. yüzyıldan İstanbul Ayazma Cami'nden külliye biçiminde kuşevi.

Zile Yeni Hamam'dan taş damlı tuğla kuşevi.

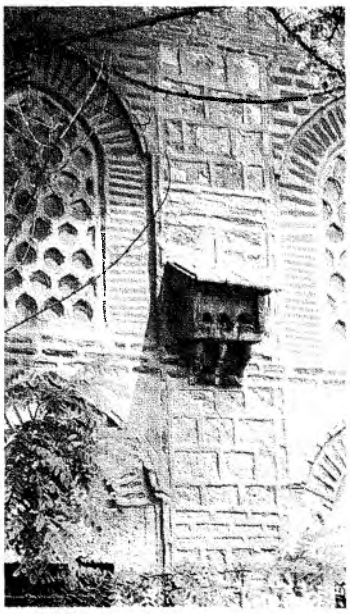
ile İstanbul Mısır Çarşısı, Feyzullah Efendi Kütüphanesi, Süleyman Halife Sıbyan Mektebi, Ragıp Paşa Kütüphanesi Sıbyan Mektebi, Büyük Yeni Han ve Serpuşçu Han dikkat çekmektedir.

Özellikle Feyzullah Efendi Medresesi'ni bezeyen örnekler, çömlekçiler atölyelerinde kuşevlerinin ve bu evlerin konsollarının üretildiğini ortaya koymaktadır. Benzer bir durum cephe giydirmeli kuşevleri için söz konusudur. İstanbul Büyük Yeni Han, Eyüpsultan cami gibi bazı yapıları bezeyen kuşevlerinde görülen çömlekten (seramik) tasarlanmış cepheler çömlekçiler atölyelerinde kuşevi cephelerinin de üretilmiş olduğunu ve seramik türlerine kuşevi cepheleri ve konsollarının eklenmesi gereğini ortaya koymaktadır.

Bu arada sıva kullanılarak bezenmiş, İstanbul'daki Sadr Esbak Hasan Paşa, Şeyh Davut Han, Darphane-i Amire'deki Damga Matbaası, Saksı Han gibi yapıları bezeyen kuşevleri ustaların malakari tekniğindeki başarısına işaret etmektedir.

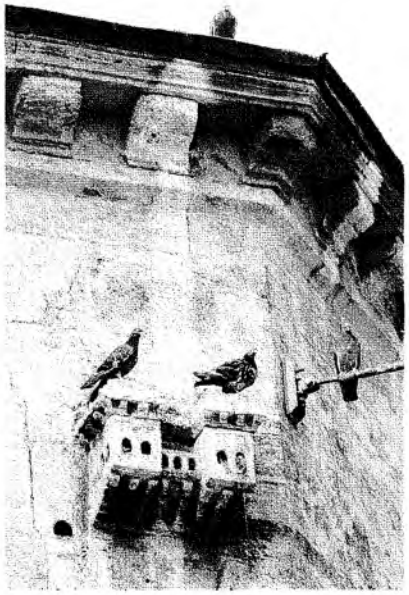
Bugüne kalan kuşevleri türleri alfabetik bir sistemle balkon, cami, çardak, cumba, eyvan, ev, han, kafes, kovuk, köşk, kümbet, külliye, mescid, serçesaray ve seyir köşkü olarak sıralanabilir. Bütün bu türler hem kuş sahiplerinin kuşlarını değişik türde yapılarda barındırdığına hem de mimarların inşa ettiği yapılara eklenti olarak giydirdikleri maketlerle bazı uygulamak istedikleri projelerini küçük ölçekte denediklerine ve yalnız insanların yararına değil hayvanların yararına da yapılar yaptıklarını göstermektedir. Öte yandan özellikle 18. yüzyılda çok yaygınlaşan eklenti türü kuşevleri mimarların inşa ettikleri yapılarda yeni tasarımlarını bu yolla sergilediklerini ve saz çalan halk aşıkları gibi farklı bir plaformda yarıştıklarını akla getirmektedir.

Diğer taraftan kuşevleri farklı kovuk biçimleri yanısıra özellikle örneklerini yitirdiğimiz konut mimarisi açısından ipuçları vermektedir. Günümüze ulaşan eklenti yapı olarak tasarlanmış kuşevleri bir, iki, üç, dört ve dörtten daha fazla katlı yapıların varlığına bunların düz ve dörtten daha fazla katlı yapıların varlığına bunların düz dam, eğik çatı, dilimli külah, haç biçimi, çatı, kubbe, külah, mansart, soğan kubbe ve tonoz gibi örtü elemanlarıyla örtülmüş olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda yapıların cephe düzeni konusunda aydınlatıcı olan kuşevleri beşgen gövdeli cepheli, düşey çıkmalı dikdörtgen cepheli, düz dikdörtgen cepheli, iki yanı pahlanmış dikdörtgen çıkmalı, üçgen çıkmalı dikdörtgen cepheli, yatay çıkmalı dikdörtgen cepheli, yuvarlak hatlı cepheli ve yuvarlak hatlı taşıntılı cepheli tasarımlarıyla yüzyılların beğenisini vurgulamaktadır. Özellikle 18. yüzyıl sonlarında barok üsluptaki örneklerde ise kapı, korkuluk, pencerelerdeki şebekelerle muhteşem parçalar sergilemektedir. Bu açıdan İstanbul yapıları önem arzetmektedir.



Bolu Saraçhane Cami'nden tuğla konsollu tasarlanmış bir kuşevi.

İstanbul Büyük Yeni Handan tuğladan yapılmış kuşevi cepheleri.



Taksim makseminden köşk biçiminde bir kuşevi.

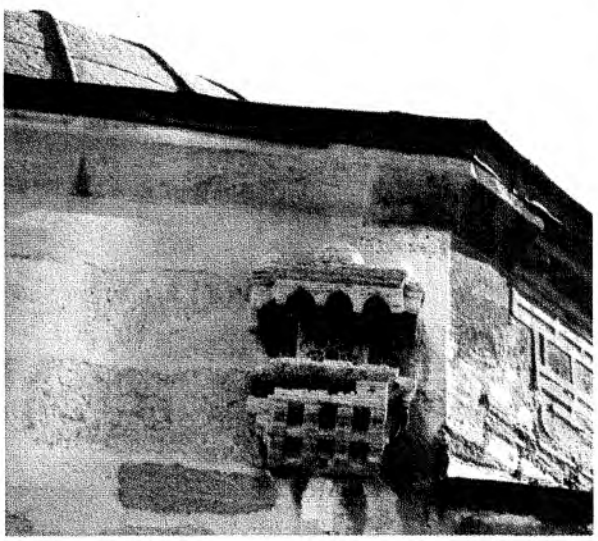
Cephe süsleme elemanlarından kemer türlerinden at nalı kemer, basık kemer, dikdörtgen kemer, dilimli kemer, sivri kemer, yuvarlak kemerleriyle, korkuluk türlerinden avlu korkulukları, balkon korkulukları, revak korkulukları, şerefe korkulukları ve taşlık korkuluklarıyla pencere türlerinden altı bölmeli pencere, at nalı bölmeli pencere, at nalı kemerli, at nalı kemer taçlı, basık kemerli, daire pencere, dikdörtgen pencere, dilimli daire pencere, dilimli kemer, dört bölmeli pencere, iç çevresi vitraylı pencere, yuvarlak kemer ve sivri kemer taçlı pencereleriyle şebeke türlerinden çardak şebekesi, kapı şebekesi, kemer şebekesi, pencere şebekesi ve revak şebekesi çeşitlemeleriyle göz kamaştırmaktadır.

Mimari elemanlara gelince avlu, balkon, bodrum katı, birden fazla konsol, cumba, çardak, çatı katı, çift konsol, kademeli konsol, kule, kuşkonu, merdiven, minare, platform, podyum, rampa, revak, saçak, seyir köşkü, sütun-kemer, taşlık, tek tırnaklı konsol, tırnaksız konsol, üçgen alınlık ve veranda türleriyle yapıların oluşumunda zengin bir repertuvar söz konusudur. Kuşkusuz kuşevleri arasında dikkat çeken iki örnekten biri bodrum katıyla İstanbul Fatih'teki Feyzullah Efendi Medresesi'nin çeşmesinin üstünü bezeyen kuşevi ve Eyüpsultan Cami'ndeki çatı katlı kuşevidir.

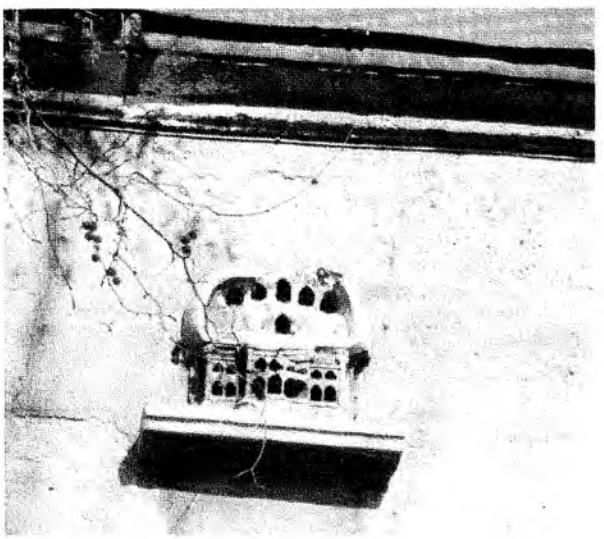
12- Feyzullah Efendi Medresesinden bodrum katlı kuşevi.

Sonuç olarak Türklerin evlerinden mezarlarına kadar geniş bir alanda yapılarını süslediği ve kuşlarla beraber olmak istediği kuşevlerinin Türk mimarisinde önemli bir yeri vardır.

Bulunduğu bölgelere, ait olduğu dönemler ve yüzyıllar konusunda mimaride belirtilen türler, kullanılan malzeme, teknik, konstrüksiyon, mimari elemanlar, süsleme elemanları konusunda zengin bilgiler içeren kuşevleri mimari tarihinin ilginç belgesellerini oluşturmaktadır. Kuşevleri daha detaylı araştırılmalı ve kuşevi atlasları yapılmalıdır.



Darpane-i Amire Damga Matbaası'ndan 19. yüzyıla ait bir kuşevi.



Eyüpsultan Cami'nden çatı katlı kuşevi.

1 H. Örcün, "Barışta., Kuşevleri," *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, .Milliyet, 1993-94, s. 292-293; H. Örcün, Barışta., "Kuşevleri," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı, İstanbul *1994*, c. 5, s. 133-134; H. Örcün, Barışta., "Anadolu'dan Bazı Kuş Evleri," *Aslanapa Armağanı*, Armağan Dizisi *Bağlam*, 1996, s. 29.

2 Lemi Ş., Merey, *KuşEvleri Serçesarayları*, V. Uluslararası Türk Sanatı *Kongresi*, *Akademia Kiado, Budapest*. 1978, s. 606.

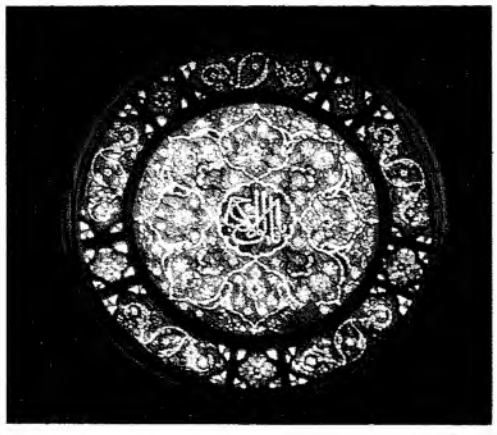
OSMANLI MİMARİSİNDE PENCERE CAMI

PROF. DR. ÖMÜR BAKIRER
ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

GİRİŞ

Erken Osmanlı çağı yapılarından Bursa'da Fatih Sultan Mehmed'in oğullarından Sultan Mustafa için 1479 yılında inşa edilen, daha sonra Sultan Cem'in de yerleştirildiği türbedeki nakışlı içliklerin "çok az tamir görmüş, döneminin özelliklerini günümüze getiren alçı pencereler" olarak tanımlanmaları Osmanlı mimarisinde cam kullanımının başlangıcı için yaklaşık bir tarih saptamaya katkıda bulunabilir.[1] Ancak, bu görüşün sonraki yıllarda çeşitli onarımlar geçiren, aynı dönemden Bursa'daki diğer anıtsal yapılarla, İznik ve Amasya'dakiler için paylaşılmamasına ek olarak diğer bir görüş de, Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar, Topkapı Sarayı Harem dairesi dahil, pencerlerde cam kullanımının zorunlu olmadığı şeklindedir.[2] Bu çelişkili ve bazen kişisel görüşleri yansıtan değerlendirmeler, Osmanlı mimarisinde pencere camı kulanımı konusunda yapılan araştırmalarda, yalnız yapılardan gelen izlerin ve bilgilerin yeterli olamıyacağını, kesin yargılarda yanılma payı bulunabileceğini göstermektedir.

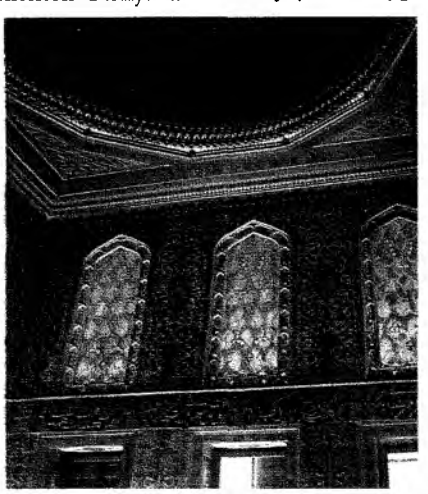
Onaltıncı yüzyılın başlarından sonra, Osmanlı mimarisinde, özellikle anıtsal yapılarda, pencereler giderek cephelerin ayrılmaz parçası, cam ise pencerelerin vazgeçilmez malzemesi olmaktadır. Ancak buraya gelinceye kadar ne olmuştur? Bu irdelemeyi genişletirsek, Anadolu mimarisinde pencere camı kullanımı ve bu amaca yönelik özel cam üretimi ne zaman, nerede ve hangi koşullar altında başlamıştır? Nasıl bir gelişme çizgisi izlemiştir? sorularına kısa ve kesin yanıtlar vermek zordur. Bu zorluğun nedenleri arasında malzemenin kırılgan yapısına bağlı olarak buluntuların azlığı başta gelirken, belge, bilgi ve araştırmaların kısıtlılığı da ikinci sırada yer almaktadır. Örneğin, Roma dönemi yapılarının Anadolu dışı örneklerinde pencere açıklıklarını örtmek için ince mermer ve mika yanısıra, cam levhalar da kullanıldığı bilinirken, aynı dönem Anadolu yapılarındaki uygulamalar bilinmemektedir ya da buluntular belgelenmemiştir.[3]



Birkaç yüzyıl ileriye bakıldığında, Anadolu'da Bizans ve bunu izleyen Selçuklu döneminde, pencere camı kullanılan eserler ve pencere camı üreten merkezler için bilgi artmaktadır. Bunda son yıllarda Ortaçağ kazılarına ilginin artması ve küçük buluntuların da belgelenerek araştırılmasının payı vardır. Bu çerçevede, Sart kazıları buluntuları, Altıncı ve Yedinci yüzyıllarda, burada günlük kullanıma yönelik cam ürünler yanısıra pencere camı üretimi ve kullanımı olduğunu,[4] son yıllarda Demre'de Aziz Nikolaos kilisesinde yapılan kazılar da Dokuzuncu ve Onuncu yüzyıllarda burada da pencere camı üretilip kullanıldığını kanıtlamıştır.[5] Başkent İstanbul'da Saraçhane kazılarında filgözü ve levha cam, Zeyrek ve Kariye Camileri'nde kurşun kayıtlı, renkli boyalı vitraylara ait buluntuların Bizans döneminde başkentte üretilen camların çeşitliliğini vurguladıkları söylenebilir.[6] İstanbul'daki bu hareketlilik, araştırmacılar tarafından sürekli yinelenen "Tekfur Sarayı ve Eğrikapı semtlerinde gelişmiş bir

cam üretimi" bulunduğu varsayımına neden olmuştur.[7] Kanımızca kesin bir belgeye dayanmayan bu bilgiyi doğrulayacak, üretimin yeri ve niteliğini açıklıyacak veriler yetersizdir.

Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde Cami, Medrese, Han ve benzeri sosyal işlevli, anıtsal yapıların büyük bölümünde alt pencere bulunmadığı, bazılarında bugün yer alan alt pencerelerin bir bölümünün de sonradan açıldıkları görüşünden hareketle yalnız üst pencerelerde cam bulunup bulunmadığı sorgulanabilir.[8] Ancak, çoğu yapıdan gelen izler, üst pencerelerde cam yerleştirmeğe olanak verecek özel bir hazırlık bulunmadığını göstererek soruya olumsuz yanıt getirmektedir. Bu genelleme dışında kalabilecek sayılı örnekten Konya'da Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısından Sahip Ata Hanikah'ında iç mekana bakan üst pencerelere çini şebekeler yerleştirilmiş,[9] yine Konya'da Hoca Hasan Mescidi'nde ise zemin araştırmaları sırasında ortaya çıkarılan alçı ve cam buluntular bunların alçı kayıtlı, renkli camlı içliklere ait olabileceklerini ortaya koymuştur.[10] Bu tek örnek yanısıra, Beyşehir gölü kıyısında Alaaddin Keykubat tarafından yaptırılan Kubadabad Sarayı ve Alanya Kale içinde son yıllarda gerçekleştirilen kazılar bu merkezlerde de alçı kayıtlı pencerelere ait olabilecek buluntuları ortaya çıkarmıştır.[11]


Topkapı Sarayı İkiz Köşklerdeki pencereler.

İleride yapılacak kazı ve araştırmalar ile Bizans ve Selçuklu dönemlerine tarihlenebilecek buluntular artarsa, cam üretimi ve kullanımı açısından Anadolu'nun Osmanlı öncesi daha ayrıntılı değerlendirilebilecektir. Belki o zaman, Osmanlılar pencere camı üretimi ve kullanımı konusunda bir mirasa kondular mı? Hazır bir teknoloji ve birikimi benimsiyerek bunun üzerine yenilik getirdiler mi? sorularını yanıtlamak kolaylaşacaktır. Bugün için bu soruların yanıtını halen Osmanlı dönemi yapılarında, özellikle cami, türbe ve saraylarda bulunan örnekler ile cam kullanımı ve cam üretimi konusuna açıklık getirebilecek yazılı ve resimli belgelerde aramak gerekmektedir.

ONBEŞİNCİ-ONDOKUZUNCU YÜZYILLAR MİMARİSİNDE PENCERELER

Cam Kullanımı İçin Belgeler ve Örnekler

Osmanlı Mimarisinde, cepheleri düzenli aralıklarla yinelenen pencere açıklıkları ile donatmak kuşkusuz ilk olarak ışık ve havalandırma gibi salt işlevsel nedenlerle amaçlanmış, giderek pencerelerin biçim, boyut, sıralanış ve kümeleniş düzenleriyle estetik katkıları da artmıştır. Pencere açıklıklarını cam ile örtme uygulamaları başlangıçta yalnız duvarların üst kotlarındaki pencerelerle sınırlı kalmıştır. Isı kaybını önlemek gibi işlevsel amaçlarla başlıyan bu uygulamalarda zamanla pencerelerin yapıların iç mekanlarının süsleme programına, ışık ve renk kaliteleri-ne katkıda bulundukları düşünülebilir. Başlangıçta camsız olan alt sıralardaki pencereler ahşap veya demir kafes ve tahta kepenklerle örtülmüş, daha sonra, kuşkusuz büyük boyutlarda cam üretimini gerçekleştiren teknik gelişmeler paralelinde bunlara da cam yerleştirilmiştir.

Anıtsal mimaride, yapıların üst kademelerinde yer alan kafa veya tepe pencerelerinde, kalın duvarların iç ve dış yüzlerinde ayrı ayrı olmak üzere kullanılan, buna göre de "içlik" ve "dışlık" olarak tanımlanan, küçük parça camların alçı kayıtlarla birleştirildiği "revzenler" yer almaktadır.[12] Ancak, alçı kayıtların cam kadar kırılgan olması pencerelerin özgün niteliklerini korumalarını zorlaştırmıştır. Giderek, içlik ve dışlıklar, deprem, yangın ve benzeri doğal nedenler yanısıra, zaman aşımı ve belki bazen de devrin sanat akımlarına uymak üzere, sık sık tamir edilmiş veya tamamen yenilenmiştir. Bu nedenle de, bugün yerlerinde duran içlik ve dışlıkları görsel yöntemlerle belgelemek, stil özelliklerine uygun sınıflamalar yaparak dönem özelliklerini ayrıştırmak amacı ile yapılan çalışmalarda yapı ile revzenler arasında beklenen tarihi ilişki kurulamıyabilecektir. Bu nedenle, içlik ve dışlıkların bulundukları yapılarla çağdaş

olup olmadıklarını, ne zaman ve kaç kez yenilendiklerini, bu yenilemeler sırasında özgün tasarım ve biçim ile özgün malzemede ne tür değişiklikler yapıldığını sorgulamak gereklidir.[13] Bunun aksine, bugün gerek İstanbul gerekse Anadolu'nun çeşitli kentlerinde, sayıları az da olsa, ayakta kalan, büyük konak ve konutlarda kullanılan revzenlerin büyük bölümü anıtsal yapılara oranla daha iyi korunmuşlardır. Ancak bunların tasarımı, yöresel nitelikler yanısıra yapan ve yaptıranın özel beğenilerini de aksettirmekte, giderek stil kritiğine dayanan sınıflamalara fazla katkıda bulunamamaktadır. Bu nedenle pencereler ve cam konusuna açıklık getirebilmek için, buluntuları yazılı ve resimli belgelerle birlikte değerlendirmek daha sağlam sonuçlar verebilir.

Yazılı Belgeler

Osmanlı mimarisinde cam kullanımını ve cam üretimini kanıtlıyacak veya doğrudan konu ile ilgili olmasalar da hiç değilse bu sanat dalının etkinlik alanını aydınlatacak yazılı ve resimli belge az ve dağınıktır. Cam üretimi gibi ısının gücüne dayanan bir sanat ve üretim dalı olan, kullanma seramiği ve duvar çinileri konusunda arşivlerimizde belge çokken cam konusunda Osmanlı kaynaklarının suskunluğu anlaşılamamaktadır. Camla ilgili bazı belgelerin henüz bilinmediği ve incelenmediği düşünülebilir. Araştırmacılar tarafından, çoğu kez başka amaçlarla yayınlanmış muhasebe defterleri, inşaat defterleri, gümrük tarifeleri ve benzeri yıllık harcamalar ve inşaatlarla ilgili bazı belgelerden, Onbeşinci yüzyılın sonlarına doğru başlamak üzere, yeni inşaatlarda ve onarımlarda kullanılan taş, tuğla, ahşap gibi geleneksel yapı malzemeleri arasında camın da sıralandığı, ücret cetvellerinde de camgelerin sengtraş, benna, neccar, sürbger, hattat ve benzeri sanat erbabı arasında yer aldıkları izlenebilmektedir. Ancak camgerlik, nakkaşlık gibi "yüksek sanat kabiliyeti istenen, fakat meşgul oldukları sahadaki iş hacmi ve alakalarının adedi bakımından ehemmiyetleri pek büyük sayılamıyacak sanat kolları" arasında gruplanmaktadır.[14]

Bu bilgilerin derlenebildiği belgelerden belki bugün için en erken tarihlisi, Fatih Sultan Mehmed döneminden, Ayasofya Camii ve Eyüp Sultan Türbesi'nin 1489-1491 yıllarına ait Muhasebe Defterleridir.[15] Belgedeki kayıtlara göre, Cami içindeki bazı mekanların kırılan camlarının tamiri için 6741 akçe, Ayasofya imamının Cami yakınındaki evinin camlarının tamiri için de 6450 akçe harcanmıştır.[16] Yine aynı belgeden aynı yıllarda, Galata Camii için 600 parça billur cama 372 akçe, Ayasofya Camii ve diğer yapılar için, adet belirtilmeden, billur cama 373 akçe harcandığı, bu işlerde çalışan 35 camgere de 185 akçe ödendiği anlaşılmaktadır.[17] Kanımızca bu bilgiler, hem sözü edilen mekanlarda daha önce de cam bulunduğuna hem de cam kullanma ihtiyacına işaret etmektedir.

Onaltıncı yüzyıl başlarında, hiç değilse İstanbul'da cami ve Türbe gibi dini işlevli anıtsal yapılarda ve Sarayın çeşitli mekanlarında, tepe pencerelerindeki içlik ve dışlıklarda cam kullanımının yaygınlaşmağa başladığı ve bu alanın bir sanat ve meslek dalı olarak tanındığı düşünülebilir. Zira, yukarıda verdiğimiz Onbeşinci yüzyıl sonlarından belgeleri sayıca artmakta ve çeşitlenmektedir. Örneğin, İstanbul Bayezıd Camii İnşaatı bitiminde Sultan'a hediye getiren ve ihsanlarını alan sanat ve zannat erbabını listeliyen 1503 belgede iki camgerin de isimleri geçmektedir. Rıfkı Melul Meriç ve Ömer Lütfü Barkan tarafından yayınlanan bu belgede, (4 Ramazan 909H/Şubat 1503M) Camger Yusuf'un "ayna satıhlı sırçadan yapılmış top askılarla kandil getirip, karşılığında hediye olarak 3000 akçe nakit ve kırmızı kumaştan bir elbise" aldığı; 25 Ramazan' da da Camger Acem Veli 'nin "fener getirerek hediye olarak 1000 akçe aldığı" belirtilmiştir.[18] Benzer nitelikte, Kanuni Sultan Süleyman devrinin ilk yarısına tarihlenen, bir diğer belgede 149 sanatçının isim, beceri, ve aldıkları para miktarlarının sıralandığı listede Camger Hasan'ın getirdiği hediye belirtilmemiş, 1000 akçe aldığı kaydedilmiştir.[19]

Bu örnekleri çoğaltmak olasıdır, Ömer Lütfü Barkan, İstanbul Saraylarının yıllık harcamaları arasında, Harc-ı Hassa'dan maaş alan çeşitli sanat erbabını sırala-

dığı 963H/1555-1556M tarihli listede, Camger Hüseyin Abtullah'ın ismi bulunmaktadır. Buna göre, birçok sanat erbabının maaşları gündelik üzerinden ödenirken, çırak olduğu belirtilen Hüseyin Abtullah'a yaptığı iş karşılığında 300 akçe götürü ödenmiştir. Saray harcamalarıyla ilgili başka bir listede, Yeni Saray'daki Büyük Ambar için alınan malzemeler arasında çeşitli camlara (camha-i mütevenni'a) 19 003 akçe, çeşitli kristal camlara (cam-ı billurha mütenevvi' a) ve çeşitli kristal aynalara (ayine-i billur) 70 930 akçe ödenmiştir.[20] Bu çeşitlemeler arasında pencere camı bulunup bulunmadığı veya camların adeti belirtilmemiştir. Ancak belgeden cam alımının herhalde piyasadan yapıldığı anlaşılmaktadır. Aşağıda ele alınacak olan, aynı tarihlerden Süleymaniye Camii ve İmaretine ait defterlerden de camın piyasadan alındığı anlaşılabilmektedir.

Michael Rogers, bu belgelere dayanarak, cam üretimi ve kullanımı konusundaki belirsizliklere bir yorum getirmeğe çalışır ve "camger" kelimesinin cam imal eden sanatçı için değil, revzenleri hazırlıyan sanatçı için kullanıldığını söyler.[21] Daha önce de Celal Esat Arseven, "camcı" kelimesini "pencere camlarını takan veya satan adam. Fakat daha ziyade pencere ve çerçeve camlarını takanlara camcı ustası denir" tanımı ile açıklamıştır.[22] Gerek bu tanımlar gerekse yukarıdaki belgeler çerçevesinde revzenleri imal eden camger-camcıların piyasadan veya başka kaynaklardan alınan hazır camı kullandıkları ve camgerlerin bu camların üretimi ile bir ilgileri olmadıkları düşünülebilir.

Onaltıncı yüzyıl başlarında mimaride camın yaygınlaşmasında kuşkusuz önce Yavuz Sultan Selim, daha sonra da Kanuni Sultan Süleyman'ın doğrudan ya da dolaylı katkıları irdelenebilir. Yavuz Sultan Selim'in, fetih amacı ile gerçekleştirdiği doğu seferleri sırasında gittiği ülkelerdeki örnekleri görmesi, gerek mimari, gerekse minyatür ve benzeri farklı alanlarda çalışan usta ve sanatçıları getirmesi, İstanbul'daki sanat ortamının belki yeni bir ivme kazanmasına belki de yön değiştirmesine yaptığı katkılardan daha önce söz edilmiştir, ancak bu çalışmalarda cam konusuna değinilmemiştir.[23] Özellikle Şam'da ve Mısır'da, dini yapılarda ve Saraylarda hiç değilse Onuncu yüzyıldan başlıyarak mermer, taş ve alçı şebekeler yanısıra alçı kayıtlı revzenlerin kullanıldığı düşünülürse, bunların Osmanlı uygulamalarının başlangıcına olmasa bile çoğalmasına katkıda bulundukları söylenebilir. Diğer taraftan, yukarıda değinildiği gibi, Bizans döneminde İstanbul'da cam kullanımı olduğu saptanmış, dini işlevli yapılarda örnekleri belgelenmiştir. Ancak bu camlar pencereler için hazırlanırken, taş veya metal kayıtlarla birleştirilmiştir. Osmanlı mimarisinde tepe pencerelerindeki revzenlerde ise alçı kayıtlar kullanılmıştır. Giderek kullanılan teknik ve malzeme Bizans ve diğer Batı ülkelerinde Ortaçağ'da kullanılan malzeme ve teknikten çok Doğu örneklerindekine yaklaşmaktadır. Bu nedenle, kesin belge ve bilgi olmasa da Yavuz Sultan Selim'in ve arkasından Kanuni Sultan Süleyman'ın mimarlık ve sanat alanına katkıları arasında bu yöndeki katkıları da düşünülebilir.

Kubbetü's Sahra.

Onaltıncı yüzyıl başında mimaride cam kullanımının yaygınlaştığına işaret edebilecek somut bir örnek Kudüs'te Kubbet-üs Sahra'da yapılan onarımlar sırasında pencerelerin de yenilenmesidir. Yavuz Sultan Selim 1516 yılında Kudüs'e girdiği zaman Kubbet-üs Sahra'nın anahtarları kendisine teslim edilmiştir.[24] Sultan, kentte ve kentteki yapılarda ufak çaplı onarım ve eklemeler yaparak şehri bir ölçekte yenilemiş, ancak esas onarımlar Kanuni Sultan Süleyman döneminde, 1537-1552 yıları arasında, kentteki önemli dini yapıları Osmanlı uslubunda yeniden dekore etmek ve şehri kalın surlarla yeniden kuşatmak şeklinde gerçekleştirilmiştir.[25] Kubbet-üs Sahra' da yapılan onarımlar çerçevesinde, iç mekânda kubbeden başlayarak aşağıya doğru duvar yüzeylerindeki mozayik kaplamalar duvar çinileri ile değiştirilmiş, pencerelerin revzenleri yenilenmiştir. Eskiden iki pencere arasında yer alan kitabeler onarımı 1528-1529 'a tarihlemektedir.[26] Pencerelerde daha önce de alçı kayıtlı revzenlerin bulunduğu Onuncu yüzyıl kaynakla-

rından İbn-al-Fakih'ten öğrenilmektedir. Ibn-al-Fakih, 903 yılında Kudüs'e yaptığı gezi sırasında Kubbet-üs Sahra'nın ayrıntılı mimari tanımını betimlerken "duvarlarında ve kubbe eteğinde, elli-altı adet pencere çeşitli renklerde camlardandır" demektedir.[27] Anlaşıldığına göre, Kanuni dönemindeki onarımda bu revzenler yerine tasarımı klasik Osmanlı stilinin damgasını taşıyan, ancak malzeme ve işçiliği yerel yapım yeni revzenler konulmuş, izleyen yıllarda 1720-1721, 1742 ve 1780, 1920 ve 1958-1964 onarımlarında revzenlerin tekrar elden geçirilmesine karşın Onaltıncı yüzyıl Osmanlı revzenlerindeki kompozisyon özellikleri korunmuştur.[28]

Kubbet-üs Sahra' daki revzenlerin onarımına ait bu bilgiler, başkent İstanbul'a ait bilgi eksikliğine katkıda bulunmakta ve yüzyılın ortalarından Süleymaniye Külliyesi'ne ait belgelere bir ön veri oluşturmaktadır. 1550-1557 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman için Mimar Sinan tarafından inşa edilen Süleymaniye Külliyesi'ndeki bütün yapıların alt pencerelerinde bugün cam vardır, Cami ve Türbeler'de yer alan tepe pencereleri de görkemli içliklerle donatılmıştır. Ancak, gerek alt pencereler gerekse tepe pencerelerindeki içlik ve dışlıklardaki cam malzemenin ne kadarının özgün, ne kadarının daha sonraki dönem onarımlarına ait olduğunu söylemek zordur. Zira, Cami 1660'da yanmış, 1766'daki depremde de iç dekorunun büyük bölümünü kaybetmiştir.[29] Ondokuzuncu yüzyılda, Cami duvarlarındaki nakışların ve yazıların dönem uslubuna uygun olarak yenilendikleri, 1954-1969 yıları arasında yapılan onarımlarda özellikle nakış işlerinin tekrar ilk dönem izlerine göre tamamlandıkları veya alttaki katmanın bozulduğu yerlerde aynı dönemden başka camilerle karşılaştırmalar yapılarak benzer tasarımlar gerçekleştirildiği belgelenmiştir.[30] Ancak, farklı dönemlerde yapılan bu onarımlar sırasında pencerelerdeki içlik ve dışlıklara yapılan müdahalelerle ilgili bilgi bulunmamaktadır.

Süleymaniye Camii Penceresi- XVI. yüzyıl

Buna karşın, Ömer Lütfü Barkan tarafından yayınlanan ve Külliye'de yer alan her yapının inşaat sürecini, kullanılan malzemelere yapılan harcamaları, işçi ücretlerini ve benzeri bilgileri yıl yıl belgeleyen ve Osmanlı Mimarisi kaynakları arasında nadir örneklerden olan İnşaat Defterleri'nden pencerelerde kullanılan camların cinsleri ile cam işlerinde çalışanlar hakkında da kapsamlı bilgiler derlenebilmektedir.[31] Defterlerde, 1553-1558 yılları arasında yapılan harcamalara ait kayıtlardan, Türbe için 8 adet nakışlı camın (camha-i münakkaş) yapımı için tanesi 300 akçeden 2400 akçe; Cami'nin nakışlı camlarının 9 tanesi için 6500 akçe; cami harimindeki 15 adet pencere için tanesi 30 akçeden 450 akçe ödendiği; Cami, Medrese, Türbe ve Tabhane için 7441 adet yuvarlak cama (camha-i müdevver) 7810 akçe ve 90 adet yuvarlak cama 135 akçe 288 adet hamam camına(camha-i hamam) 600 akçe ödendiği kaydedilmiştir.[32] Bu bilgiler camlar için iki noktaya dikkat çekmektedir. Birincisi, Külliye'nin çeşitli yaplarında kullanılan pencerelerin çeşitleri ve bu çeşitlere uygun camlar ayrıştırılabilmektedir. Şöyle ki nakışlı camlar Cami ve Türbe'de tepe pencerelerinin içliklerinde; yuvarlak camlar Cami, Medrese, Türbe ve Tabhane 'deki tepe pencerelerinin dışlıklarında; hamam camları olarak belirtilenler de hamam'da kullanılmıştır. İkincisi ise kayıtların "yuvarlak camların alımı" ancak "nakışlı camların yapımı" ile ilgili olmasıdır. Bu durumda dışlıklar için üfleme tekniği ile yapılan ve yuvarlak veya filgözü olarak tanımlanan camlar ile hamamda kullanılan muhtemelen fanus türü camların yerinde mi üretildikleri, satın alma yoluyla mı temin edildikleri, eğer satın alındı ise iç piyasadan mı yoksa dış piyasalardan mı alındıkları ayrıntılı değildir. Aynı şekilde nakışlı revzenlerin yapımında kullanılması gereken renkli camların da nereden temin edildiği açık değildir. Halbuki, diğer malzemelere ait kayıtlarda örneğin inşaat taşlarının kerestelerin, demirin ve çinilerin nerelerden getirildiği açıklanmıştır.

Süleymaniye Külliyesi İnşaat Defterlerindeki belgelerin camlar konusundaki suskunluğu veya belirsizliği 1609-1616 yılları arasında inşa edilen ve yine inşaata ait ayrıntılı teknik bilgilerin kaydedildiği İnşaat Defterleri

bulunan Sultan Ahmet camisi'nde de devam etmektedir.[33] İnşaat defterlerinde 9050 adet yuvarlak cam (camha-i müdevver) alımına ilişkin kayıt vardır,[34] ancak burada da renkli camların kaynağı belirsizdir. Ayrıca, Sultan'ın 1610 tarihinde İstanbul'daki Venedik elçisi kanalıyla Venedik'ten cam almak üzere mektup göndermesi, dışlıklarda kullanılan yuvarlak camlar iç piyasadan alınırken, nakışlı revzenlerde kullanılan küçük renkli camların dış piyasalardan getirtildiği görüşünü getirmiştir.[35] Bu görüşü destekler nitelikte iki belge ise İstanbul'da satılan çeşitli eşya fiyatlarını belgeliyen 1610 ve 1640 tarihli iki Narh Defteri'nde yuvarlak camların satış fiatları ile ilgili bilgi bulunmasıdır.[36]

Yukarıda örneklenen, Onbeşinci yüzyıl sonları Onyedinci yüzyıl ortaları arasına ait Osmanlı belgeleri cam üretimi için olmasa dahi cam alımı ve kullanımı hakkında bilgi vermekte, 1600 ve 1640 tarihli Narh Defterleri de bu tarihlerde İstanbul piyasasında günlük kullanım camları yanısıra pencerelerde kullanılmak üzere yuvarlak camların (camha-i müdevver) satıldığını kanıtlamaktadır. Aynı dönemde, dış pazarlardan cam alımının niteliğini ise özel siparişlerden izlemek olasıdır.

Sokullu Mehmet Paşa Camii.

DIŞ ALIMLA İLGİLİ BELGELER

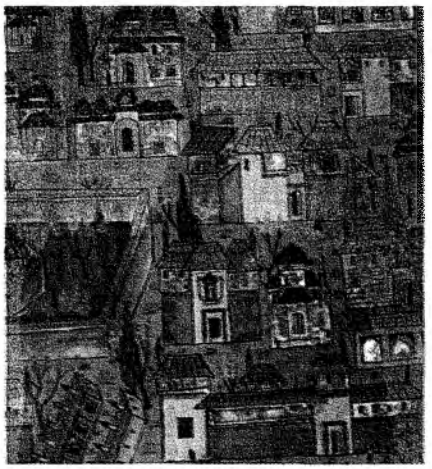
Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu izleyen yıllarda ticaret anlaşmaları yaptığı ilk devletlerden olan Venedik ve Dubrovnik (Ragoza) Cumhuriyetlerinden aldığı ürünler arasında cam da bulunmaktadır.[37] Venedik Devlet Arşivi ve Dubrovnik Tarih Arşivi'nde bulunan ve son yıllarda yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından bir bölümü yayınlanan ahidname ve gümrük tarifeleri ile cam siparişi için gönderilen yazılı ve resimli belgeler Osmanlı Devleti'nin dış pazarlardan cam alımının çeşit ve miktarını belirtmektedir.

Veronica Han tarafından yayınlanan, Dubrovnik Tarih Arşivi'nde bulunan belgeler 1480'den başlamaktadır. Bu tarihlerde Dubrovnik'in, Balkanlardaki Osmanlı Sancak Beylerinin cam taleplerini karşılamak için ikili bir rol yüklendiği, bir taraftan Osmanlıların Venedik'ten cam alımlarına aracılık yaparken, diğer taraftan da kendi ürettiği camları pazarladığı, her iki olasılıkta da camların bir bölümünün hediye, bir bölümünün de satış olarak gönderildiği anlaşılmaktadır.[38] Örneğin, 24 Eylül 1482 tarihli belge Bosna Sancak Beyi Yahşi Bey'e "onun istediği miktarda camın hediye olarak gönderildiği" konusundadır. Belgede camın türü belirtilmemekle beraber daha sonraki tarihlerde uç beyleri tarafından genellikle pencere cami ısmarlanmasına dayanarak burada sözü edilen camın da pencereler için olabileceği görüşü benimsenmiştir.[39] 29 Ocak 1483'te ise Hersek Sancak Beyi Ayas Paşa'nın talebi üzerine Dubrovnik Cumhuriyeti hükümeti Venedikli bir tüccar olan ve "Turchinovich" olarak tanınan Johannes de Florio' ya Ayas Paşa'nın talebine uygun olarak kalın camdan yapılmış, 1/3' ü beyaz şeffaf, 1/3' ü mavi, geri kalan 1/3'ü de yeşil olmak üzere 200 adet büyük ve dairesel pencere camı ısmarlamıştır. Belgenin altına el yazısı ile eklenen notta Ayas Paşa'nın "bu camların aynı Johannes tarafından Bosna Sancak Beyi Davud Paşa'ya gönderilenler kalitesinde olmasını dilediği" belirtilmiştir.[40] Onbeşinci yüzyılın sonlarında Bosna ve Hersek Sancak Beylerinin bu tarihlerde Balkanlarda bazı imar etkinliklerine giriştiklerini ve Dubrovnik hükümeti aracılığı ile Venedik'ten pencre camı ısmarladıkları ve "Turchinovich" olarak tanınan Johannes de Florio'nun Dubrovnik hükümetinin ticari temsilcisi olarak Murano'dan cam getirttiği anlaşılmakla birlikte Yahşi Bey ve Ayas Paşa'nın ve hatta Davut Paşa'nın bu pencere camlarını nerede ve nasıl kullandıklarını saptamak olası değildir.[41]

Onaltıncı yüzyıla ait belgelerden ise artık Dubrovnik'te Murano'lu bir sanatçı tarafından Osmanlılar için özel camlar üretildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, 30 Aralık 1511 tarihinde Dubrovnik hükümeti ile Johannes Tambarlinus isimli sanatçı arasında, "Turchia" için kristal ve günlük kullanım camı üretimi için yapılan bir sözleşme mevcuttur. Onaltıncı yüzyılın sonlarında, Osmanlı Venedik harbi ile iki ülke arasındaki politik ve ticari

ilişkilerin bozulması ya da pek sıcak olmaması nedeniyle, 1569-1572 yıları arasında Sokullu Mehmet Paşa ve eşi Esmehan Sultan Dubrovnik Cumhuriyeti'ne gönderdikleri mektuplarla Dubrovnik'te ürettilen camlardan ısmarlamışlardır. Siparişin, günlük kullanım camlarına ait olmasına karşın Dubrovnik'te üretilen camların cam pazarına girişini göstermesi ve yine cam konusunda Osmanlıların dış ilişkilerini açıklaması açısından ilginçtir.[42]

1572 yılında aynı kaynaktan 1030 adet pencere camı ısmarlanmış, bunlar 12 varil içine paketlenerek İstanbul'a gönderilmiş, karşılığında 83.26.15 duka altını üzerinden nakliye bedeli hesap edilmiştir.[43] Pencere camlarının Mimar Sinan tarafından Sokullu Mehmet Paşa için inşa edilen ve kitabesine göre 1571 yılında tamamlanan Cami'de veya yine Sokullu Mehmet Paşa tarafından At Meydanı'nda yaptırılan Saray'da kullanıldığı düşünülebilir, ancak G. Goodwin, Cami'de şimdiki camların 1881 tarihinde Cevdet Paşa tarafından hediye edilen barok uslubunda camlar olduğunu belirtir.[44] Sokullu Mehmet Paşa Sarayı ise 1609'da Sultan Ahmet tarafından kendi külliyesine yer açmak amacı ile yıktırılmıştır, ancak Sultan sarayı Sokullu'nun oğlu İbrahim Paşa'dan satın alırken, değerini tespit ettirmek için, kapsamlı bir mahkeme hücceti hazırlatmıştır. Belgede Harem dairesindeki kaftan odası anlatılırken "sedefkari pencereli", Harem dairesindeki kubbeli bir oda anlatılırken "ondört arabi pencereli" tanımları kullanılmıştır. Selamlık bölümünde bir kubbeli odada "halkari ve sedefkari beş pencere" ile bir diğer büyük odada "halkari ve sedefkari pencere" bulunduğu kaydedilmektedir.[45] Giderek 1609 yılında Sokullu Mehmet Paşa Sarayında farklı nitelikte revzenlerin kullanıldığı ve bunlara çiniler gibi önem verilerek tanımlandıkları anlaşılmaktadır. Tanımlar, sarayın ilk dönemine ait camlar mıdır? Bugün, özellikle yapı ayakta olmadığı için, bu soruyu yanıtlamak olanaksızdır.


Matrakçı Nasuh (Beyan-ı Menazi).

Yukarıda sözü edilen belgeleri inceliyen Verona Han, 1570'lerde Sokullu Mehmed Paşa ve Esmehan Sultan tarafından yapılan talepleri yorumlarken, "pahalı bir ürün olan camın nakliyesi de camın kırılgan yapısı nedeniyle aynı şekilde pahalı ve zordur. Bu durumda, İstanbul'dan Venedik ve Dubrovnik gibi uzak merkezlere cam ısmarlanmasının önemli bir nedeni olmalıdır. O tarihlerde İstanbul'da cam üretilmediği, veya istenen nitelikte cam üretilmediği veya istenen amaçlara uygun can üretilmediği şeklinde yorumlanabilir" demektedir.[46]

Dubrovnik ve Venedik Arşivlerindeki belgeleri doğrulayan bir diğer kanıt ise, Yugoslavya Kültürel Varlıkları Koruma Organizasyonu ve Zadar Milli Müzesi tarafından 1967-1968 yılları arasında yapılan çalışmalarla açığa çıkarılan "Gnalic Batığı" buluntularıdır.[47] Dalmaçya sahilinde, Pasman Kanalı ağzındaki küçük adacıklardan Gnalic'in güneydoğusunda batan, bu ticari kargo teknesinin yükünün büyük bölümünün cam olması, hareket noktasının Venedik olabileceği kanısını kuvvetlendirmiştir. Venedik limanında mal yükleyen teknelere uygulanan sigorta poliçelernin araştırılması ile batığın 1583 yılında Murano camlarını, cam yanısıra da porselen ve metal kullanım eşyasını, Venedik'ten İstanbul'a götürmek üzere hareket eden Gagiana gemisine ait olabileceği kanısı kuvvetlenmiştir. Kargonun önemli yükü, Venedik yapımı yaklaşık 2000 adet yuvarlak fil gözü camlara ait kırıklardır. Bunlar yanısıra, yaklaşık 30x38 ve 22x18 cm. boyutlarında düz camlar da bulunmuştur. Bu buluntular, cam konusunda Osmanlı dış alımlarını kanıtlıyabilmektedir.

Resimli Belgeler

Onaltıncı yüzyıl sürecinde tarihi ve sosyal olayları anlatmak üzere hazırlanan minyatürlü yazmalardan bir bölümde mimari tasvirler esas konu olarak, bir kısmında da anlatılan olayların geçtiği açık ve kapalı mekanları tanımlamak amacıyla yer almaktadır. Minyatürlerde, farklı işlevlerde yapıların genel görünüşleri, ayrıntı olarak ise kubbeler, kemerli revaklar, iç mekanların donanımı, oturma birimleri, kapı ve pencereler ve bu bağlamda içlik ve dışlıklardaki revzenler doğruya yakın bir anlatımla resimlendirilmiştir. İçlik ve dışlıkların resmedilmesi revzenlerin biçim ve malzeme özelliklerinin belgelenme-

sine ve dönem özelliklerinin saptanmasına katkıda bulunmaktadır. Yapılardan gelen bilgilerin zaman zaman yanıltıcı olabildiği bu konuda resimli belgeler başvurularak ancak güvenilirliği sınanacak kaynaklar olmaktadır.[48] Bilinen en erken minyatürlü yazma, Matrakçı Nasuh tarafından 1535-37 yılları arasında hazırlanan Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn'de (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.5964) dış cephelerde fil gözü camlarla yapılmış dışlıklar özetlenerek çizilmiştir.[49] Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatını belgeleyen, metni Arifi tarafından yazılıp minyatürleri anonim dört nakkaş tarafından 1520-1558 yılları arasında hazırlanan Süleymanname' de (Topkapı Sarayı Müzesi Hazine, 1517) olaylara fon olarak Topkapı Saray'ının değişik mekanları seçilmiş, genel ve ayrıntılı mimari tanımlarda içlik ve dışlıklara her zaman yer verilmiştir.[50] Özellikle, Sultan Süleyman Cemşid Kâsesi ile (fol. 360a), Barbaros Hayrettin Paşa'nın Kabulü (fol. 360a), Sultan Süleyman Ağırlanıyor (fol. 321b) isimli sayfalarda içliklerin Onaltıncı yüzyıl nakışlı revzenlerinin özelliklerini taşıdıkları söylenebilir. Bu tür örnekler Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında da çoğalarak devam eder. 1584 tarihli Hünername (Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine, 1524); yüzyılın ikinci yarısından, Şehname-i Selim Han, (Topkapı Sarayı Müzesi, A.3595); Zübdet-üt Tevarih, Silsilename (Topkapı Sarayı Müzesi, 1321) ve son olarak III. Murad'ın oğullarının Sünnet Düğünü'nü törenleri için hazırlanan ve farklı meslek gruplarının geçit resmini konu alan, 1582 tarihli Surname- i Humayun (Topkapı Sarayı Müzesi. 1344) en önemli örnekler olarak görülebilir.[51] Surname- i Humayun'un çeşitli sayfalarında içlik ve dışlıkları resimlendirmek yanısıra karşılıklı iki sayfada da camcı esnafının geçişini belgeler (fol.401 b, 402 a). Sayfalardan birinde şişe yapımını belgelemek üzere camcılar ürünlerini üfleyerek geçerken, diğerinde tamamlanmış revzenler bir araba içerisinde taşınmaktadır.

Yukarıda sadece bazılarını isim olarak belirttiğimiz Onaltıncı yüzyıl minyatürlü yazmaları bu dönemde dışlıklarda filgözü camlarla yapılan yuvarlak kayıtlı revzenlerin, içliklerde ise renkli camlardan yapılan selvi ağaçları, çiçekli düzenlemelerin sık sık yinelendiklerini göstermektedir. Bunlar halen yapılarda yer alan revzenlerle karşılaştırıldığı zaman dışlıklarda filgözü camlarla yapılan yuvarlak kayıtlı revzenlerin, içliklerde ise çok renkli düzenlemelerin yer aldığı söylenebilir, ancak bu içliklerin çoğunun özgün olup olmadıklarını saptamak zordur.

Sonuç olarak; Onbeşinci yüzyılın sonlarından başlıyarak Osmanlı mimarisinde önemli yer kazanan pencereler ve pencere camlarının Onaltıncı yüzyıldaki uygulamaları artmaktadır. Osmanlı menşe'li ve dış kaynaklı yazılı belgeler, az sayıda ve atlamalı tarihlerden de olsa, iç ve dış piyasalardan cam alımı ve anıtsal yapılarda cam kullanımı için bilgi verirler. Hammaddeden cam üretimi için ise kaynaklar suskundur. Nerede, nasıl üretildiği veya İstanbul'da ya da başka bir merkezde cam üretiliyor mu idi? soruları yanıtsız kalmaktadır. Onaltıncı yüzyıl için çizilen bu tablo Onyedinci yüzyıl ortalarına kadar aynen devam ederken içte ve dışta oluşan yeni sanat akımları ve teknolojik gelişmeler Osmanlı yapılarındaki pencere ve revzenler için yeni tasarımlar getirecektir.

---

1 Vakıflar Genel Müdürlüğü, *Vakıf Abideler ve Eski Eserler,* c. III, Ankara 1983, 291.
O. Bakırer, "Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Pencerelere İlişkin Biçim ve Malzeme Özellikleri", *II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi,* İTÜ, 28 Nisan-2 Mayıs, 1986, Bildiriler, İstanbul 1986, 114.

2 G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture,* London 1971, 20-21, 81. M. Rogers, "Glass in Ottoman Turkey," *İstanbuler Mitteilungen, Deuches Archaeologisches Institut Abteilung İstanbul,* Band 33, 1983, s. 241.

3 Ö. Bakırer, "Anadolu Mimarisinde Pencere Camı Kullanımına Kısa Bir Bakış", *I.Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu,* İstanbul 26-27 Nisan 1988, *Bildiriler,* 1989, 70-79; R. Mc Grath-A. C. Frost, *Glass in Architecture and Decoration,* 1968, 29; MS. I. yüzyılda üfleme cam yapımının bulunmasaı ile cam üretimi büyük aşama kaydetmiş, fil gözü camlar MS. I ve II. yüzyıllarda saydam ve renkli olarak üretilmiş, II ve IV. yüzyıllarda levha cam üretimi başlamıştır. Bunların Pompei hamamlarında bulunan en büyük parçası yaklaşık 90x60 boyutlarındadır.

4 A von Saldern, *Ancient and Byzantine Glass From Sardis,* London 1980, 9-12; pencere camı olarak tanımlanan camlar üfleme tekniği ile yapılmış fil gözü türünde, saydam veya hafif renklendirilmiştir.

5 S. Y. Ötüken, "Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı", *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları Sempozyumu I,* İzmir 19997, 1998, (Y. Olcay, Cam Buluntular), 96; S. Y. Ötüken, "Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı Işığında Yeni Değerlendirmeler", *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı- Araştırmaları Sempozyumu I I,* Konya 1998 (Y.Olcay, Cam Buluntular), 31.

6 R. M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in İstanbul,* c. 1, Princeton 1986, 140-142, 204-206; J. W. Hayes, *Excavations at Saraçhane in İstanbul,* c. 2, Princeton 1992, 400-411; A. H. Megaw, "Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in İstanbul", *Dumbarton Oaks Papers,* vol. VXVII, 1963, 349-362; J. Lafond, Le Vitrail, Psris 1966, 20.

7 Ankara Halkevi, Türk Camcılığı Sergisi, 23 Şubat-23 Mart, 1947, 7; F. Bayramoğlu, *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri,* İstanbul 1974, 11.

8 Y. Önge, "Anadolu Türk Mimarisinde Üstten Tabii Aydınlatma, Aydınlık Feneri", *Önasya,* c. 6, S. 64, 9.

9 Ö. Bakırer, "Window Grilles at the Sahip Ata Hanikah in Konya", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* İstanbul 1990, c. 1, Ankara 1995, 251-263.

10 Y. Önge, "Konya'da Yeni Bulunan Alçı Süslemeler", *9. Vakıf Haftası,* Ankara 1992, 187-196; Ö. Bakırer, "Recently Discovered Stucco Window Lattices from the Anatolian Seljuk Period", *Art Turc, 10 e Congress International d'Art turc,* Geneve 1995, Geneve 1999, 127-133.

11 Ankara Halkevi, *Türk Camcılığı Sergisi,* 23 Şubat-23 Mart, 1947, 7; F. Bayramoğlu, *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri,* İstanbul 1974, 11.

12 K.Otto-Dorn, "Bericht Über die Ausgrabungen in Kobadabad, 1966", *Archaologischer, Anzeiger,* Heft 4, 1969, 480; S. Eyice, "La Verrere en Turquie de l'epoque Turque" *Annales de 4 Congrès des Journées Internationales du Verre,* Ravenna-Venise, 1967, 172; N. Bayraktar, *İstanbul Cam ve Porselenleri,* İstanbul 1982, 21; R. Arık, "Kubadabad 1990 Yılı Kazı Çalışmaları", *XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı,* 27-31 Mayıs 1991, c. II, Çanakkale 1992, 462; O. Arık, "Alanya İç Kale Kazıları", *Yılmaz Önge Armağanı,* Konya 1993, 13-27.

13 C. E. Arseven, "Cam" maddesi, *Sanat Ansiklopedisi,* c. 1, İstanbul 1957, 313.

14 Bu belirsizlikler malzeme üzerinde arkeometrik araştırmalar yapılarak çözülebilir. Başta Venedik camları olmak üzere farklı merkezlerde üretilen Ortaçağ camları üzerinde yapılan Arkeometrik araştırmalar ile malzeme özellikleri, yöresel özelliklerin saptanması mümkün olmuş ve bu verilere dayanarak farklı merkezlerin ürünlerinin ayrıştırılması ve tarihlenmesi gerçekleştirilmiştir. Osmanlı camları için yapılacak bu tür araştırmalar özgün veya onarım, yerel üretim, dışarıdan ithal sorularını aydınlatabilecektir. Bir örnek için bkz.: R. H. Brill, "The Scientific Investigation of Early Glasses". *Proceedings of the Eight International Congress on Glass,* London 1968, 47-68.

15 Ömer Lütfü Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı,* (1500-1557) c. 1, Ankara 1972, 143. Bu tanım Onaltıncı yüzyıl ortaları için söylenmekle birlikte, daha erkeni içinde aynısı geçerli olmalıdır.

16 Ömer Lütfü Barkan, "Ayasofya Camii ve Eyüp Türbesi'nin 1489-1491 yıllarına ait Muhasebe Blançoları", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası,* c. 23, No. 1-2, Ekim 1962-Şubat 1963, 343-402. Buradan itibaren verilen örneklerde, her belge kendi içinde değerlendirilmek üzere, cam ve camgerlerle ilgili bilgileri diğer malzemeler ve sanat erbabının ücetleri ile karşılaştırarak malzemenin ve işçiliğin diğerlerine oranını yaklaşık olarak çıkarmak olasıdır. Ancak, her belgedeki bilginin biraz farklılığı, bunları değerlendirmenin bu yazımızı çok uzatacağı düşüncesi ile bu ayrıntıya girilmemiş, bilgi açısından yalnız rakamları vermekle yetinilmişir.

17 Ömer Lütfü Barkan, *a.g.e.,* 371, 368.

18 *a.g.e.,* 371, 365-366, 368. Bu malzeme fiyatlarını diğer malzemelerin fiyatları ile karşılaştırarak bir sonuca ulaşmak, aynı şekilde, camgerlerin gündelikleri ile diğer sanat erbabının ücretlerini karşılaştırmak olasıdır. Böyle bir karşılaştırma cam fiyatlarının ve işçiliğinin epeyce yüksek olduğunu göstermektedir.

19 Rıfkı Melul Meriç, "Bayezid Camii Mimarı", *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* II, Ankara 1957, 12. Muallim Cevdet Kütüphanesi Yazmaları. 0.71 no'lu vesikadaki kayıtlardan alınmıştır Camger Yusuf (Na.11), Camger Acem Veli (Na. 12) Ömer Lütfi Barkan, "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri" *Belgeler,* c. IX, S. 13, 1979, 349, 356; defterlerdeki dökümleri tarih sırasına göre vermektedir.

20 Rıfkı Melul Meriç, "Türk Sanatı Tarihi Vesikaları; Bayramlarda Padişahlara Hediye Edilen Sanat Eserleri ve Karşılıkları", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,* I, İstanbul 1963, 772, 20.

21 Ömer Lütfi Barkan, "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri" *Belgeler,* c. IX, S. 13, 1979, 43, No. 46, No.47.

22 Michael Rogers, "Glass in Ottoman Turkey," *İstanbuler Mitteilungen, Deutsches Archaeologisches Institut Abteilung İstanbul,* Band 33, 1983, 241; bu yorum batı mimarisinde vitray pencereleri yapanlara "glazier" teriminin kullanılması, cam üretimi ile uğraşanlara ise "glass blower" ve benzeri ayrı terimler bulunmasındandır. Ancak Osmanlı belgeleri ışığında bu farkı ayrıştırmak olası görünmemektedir.

23 Celal Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi,* İstanbul 1958, c. 313.

24 Ernest Tatham Richmond, *Moslem Architecture,* 623 to 1516, *Some Causes and Consequences.* London 1926, 39-43.

25 Beatrice St.Laurent, "The Dome of the RockRestorations and Political Significance", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* İstanbul 1991, *Bildiriler,* c. III, İstanbul 1995, 257-271.

26 *a.g.e.,* 257

27 F. Flood, "The Ottoman Windows in the Dome of the Rock and the Aqsa Mosque", *Ottoman Jerusalem (ed.R.Hillenbrandt),* (yayında), s. 6, Bu kitabeler yerlerinde iken Max van Berchem tarafından okunmuş ve yayınlanmıştır; Max van Berchem, *Corpus* Inscriptionum Arabicarum II, Jerusalem 1927, No. 238, 329-329I

28 Guy Le Strange, *Palestine Under the Moslems, a Description of Syria and the Holy Land from AD 650 to 1500,* 1890; Beirut, Khayatts 1965 (2.baskı), 120-121; yapının 903 tarihinde betimleyen en erken kaynak Ibn-al Fakih'e referans verir, "In its walls and high in (the drum) are fifty-six windows (bab), glazed with glass of various hues; each measures 6 ells in the height, by 6 spans". Richard Hartmann, "Die Felsendom in Jerusalem und Seine Geschichte" *I, Zur Kunstgescihte des Auslandes,* Heft 69, Strassburg 1909, 40.

29 Oktay Aslanapa, "Kubbet-üs Sahra'da Osmanlı Devri Tamirleri", *Sanat Tarihi'nde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri,* İstanbul 1989, 15-18; Beatrice St. Laurent, *a.e.,* 259; Nejat Göyünç tarafından yayınlanan, ancak henüz ulaşamadığımız bir belge, 1720 onarımında kullanılan malzeme dökümlerini vermektedir. Bundan da malzemenin herhalde İstanbul'dan getirildiği, işçiliğin yerel olduğuna işaret edebilir.

30 Gülru Necipoğlu-Kafadar, "The Süleymaniye Complex in İstanbul, An Interpretation", *Muqarnas,* vol.3, 1985, 106.

31 *a.g.e.,* 92-117.

32 Ömer Lütfü Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaat Defterleri,* c. 1, Ankara 1972; c. 2, Ankara 1979.

33 y.e., c. 1, s. 17, No. 31; s. 26, No. 40; c. 2, s. 176, No. 429-436.

34 Z. Nayır, *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690),* İstanbul, 1975.

35 *a.g.e,* 108.

36 G. Goodwin, *a.g.e.,* 347

37 M.Kütükoğlu, "1009/1600 tarihli Narh Defterine Göre İstanbul'da Çeşitli Eşya ve Hizmet Fiatları", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* c. IX, 1978, 70; Y. Yücel, 1640 Tarihli Es'ar Defteri, Ankara 1982, 54, 110.

38 İ. H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi, İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar,* c. II, Ankara 1962, 683, 685. Osmanlı -Venedik cam ticaret üzerindeki diğer çalışmamız için bkz.: Ö. Bakırer, "Ottoman Glass Manufacture and Venetian Impacts", *Europa und die Kunst des Islam,* 15. bis 18. Jahrhunderts, XXV. Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte, CIHA, Wien 1983, 147-157.

39 V. Han, "Fifteen and Sixteen Century Trade in Glass between Dubrovnik and Turkey", Balcanica, Annuaire de Comite Interacademique de *Balcanologie du Conseil des Academies de Sciences et des Arts de l R.S.F.Y. et de l'Institut des Etudes Balkanique,* vol. IV, Beograd 1973, 163-178.

40 *a.g.e,* 165.

41 *a.g.e.,* 166-167.

42 Ayas Paşa daha sonra Kastamonu Sancak Beyliğine atanmış, Davut Paşa ise Sadrazam olmuş ve bu görevi 1495'e kadar sürdürmüştür. 1495'te İs-

tanbul'da kendi adı ile anılan semtte Cami, Medrese, İmaret ve Mektep yaptırmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: İ. H. Uzunçarşılı, *a.g.e.,* 547-48, 535.

43 V. Han, *a.g.e.,* 173-175; Belgeye göre, 1569 yılında, Sokullu Mehmet Paşa gönderdiği ilk mektupta 900 adet büyük boyutta cami kandili, 300 adet küçük boyutta cami kandili ısmarlanmıştır. Bu belge aşağıdaki yayında daha ayrıntılı ve yazılı belgeye eklenen çizim ile birlikte yayınlanmıştır. R. J. Charleston, "The Import of Venetian Glass into Turkey. Sixteenth and eighteenth centuries", *Connoisseur,* May 1966, 18-26; Belgede yer alan çizim de eklenmiştir. R. J. Charleston, "Types of Glass Imported to the Near East, Some Fresh Examples", *Festschrift für Wilhelm Peter Meister,* Hamburg, 1975; 245-251. Haziran 1569'da Venedik elçisi Marc Antonio Barbaro İstanbul'dan gönderdiği mektupta Sadrazam Mehmed Paşa'nın inşa ettireceği Cami için toplam 900 adet cami kandili istediğini belirtmektedir. Bunlar da sırasıyla, ekli çizime uygun, olarak 300 adet geniş kandil, 300 adet uzun kandil ve 300 adet uzunların yarısı yükseklikte kandil olmak üzere ayrışmaktadır. Mektupta süslemenin niteliği de belirtildikten sonra, ölçek için ustanın bu konudaki tecrübesine dayanıldığı, yapılacak kandillerin bunların sarayda kullanılanlara benzer olması ve hepsinin büyük ustalıkla yapılması istenmektedir. Kandillerin İstanbul'da Sokullu Mehmet Paşa Camisi veya Sarayı için istendiği düşünülebilir.

44 V. Han, a.g.e., 175.

45 G. Goodwin, a.g.e., Cami, 271-72; Saray, 343.

46 E.Tekiner, "Tarihimizde noksanlar Nasıl Tamamlanabilir?", *III. Türk Tarih Kongresi,* Ankara 1943, Tebliğler, Ankara 1948, 462-63.

47 V. Han, *a.g.e.*, 176

48 A. Gasparetto, "The Gnalick Wreck: Identification of te Ship", *Journal of Glass Studies,* vol. 15, 1973, 79-84. S.Petricioli, "The Gnalick Wreck: The Glass", *Journal of Glass Studies,* vol. 15, 1973, 86-88.

49 Ö. Bakırer, *a.g.e.*, Ö. Bakırer, "Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Pencerelere İlişkin Biçim ve Malzeme Özellikleri", *II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi.* İstanbul, Mayıs 1986, 113-125. Ö. Bakırer, "Anadolu Mimarisinde Pencere Camı Kullanımına Kısa Bir Bakış", *I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu,* İstanbul 26-27 Nisan 1988, Bildiriler,1989, 70-79.

50 H. Yurdaydın, *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn,* Ankara 1976, Res. 8a, 9b, 102a, 109b.

51 E. Atıl, Süleymanname, *The Illustrated History of Sultan Süleyman the Magnificent,* New York 1986.

52 Bu eserler hakkında genel bilgi için bkz.: F. Öğütmen-Çağman, *Topkapı Sarayı Minyatür Bölümü Rehberi,* İstanbul 1966.

DİVANYOLU VALİDE MEKTEBİ / DARÜLMAARİF 1266/1850

DOÇ. DR. NURAN KARA PILEHVARIAN
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Osmanlı Devleti'nin XIX. yy. eğitim reformları içersinde önemli bir yeri olan, kuruluş adı ile Valide Mektebi daha sonraki dönem adı ile Darülmaarif, Osmanlı eğitim öğretim sisteminin değişmeye başladığı dönemin ürünlerinden biridir. Mektep-medrese ayırımının oluştuğu, modern okullara geçiş modellerinin kurulduğu ve denendiği dönemin ürünlerinden biri olarak batılı bilgi birikimine temellenmesi hedeflenen yeni öğretim düzeninde henüz sistemleşmemiş deneme okullarından biri olmak üzere kurulmuştur.

Devletin tüm sistemlerini, teknoloji ve ekonomi açısından önde gördüğü Fransa, İngiltere gibi batılı devlet modellerine göre yenilediği, diğer bir deyişle Osmanlı Modernite Projesi'nin uygulanmaya konduğu, Osmanlı Siyasi Tarihi'nde Tanzimat/Düzenlemeler sözcüğü ile ifade edilen dönemde gerçekleştirilen eğitim öğretim reformları içersinde devletin ilk sivil lise modeli olmak üzere kurduğu Valide Mektebi/Darülmaarif, 7 Cemaziyülevvel 1266/ 22 Mart 1850'de öğretime başlamıştır.

Sultan II. Mahmud Dönemi'nde başlatılan eğitim reformlarının devamı olarak tasarlanan, Sultan Abdülmecid'in annesi Bezmîâlem Valide Sultan'ın yapım giderlerini üstlendiği, Osmanlı Devleti'nin bu ilk sivil lise denemesi, döneminin eğitim konusundaki fikir ayrılıkları ve çatışmaları yüzünden, devletin kuruluştaki amacına 23 yıl gecikmeli ulaştığı bir modeldir.

Osmanlı Devleti'nin ilk kez eğitim konusunu ele aldığı ve dini eğitime dayalı medrese sisteminin tümden değiştirilmesinin sonuçlarından çekinerek tümüyle yenilemek yerine, sistemde Rüşdiye gibi daha önce olmayan, yeni kurulacak modern okullara bir anlamda hazırlık kurumu olarak yorumlanabilecek, deneme okulları açtığı dönem Sultan II. Mahmud Dönemi'dir.

Öğretim içerikleri yenilenmiş özel okulların devletin beklentilerini karşılayacağı, eski sistemin eksikliklerini gidereceği ve yeni açılacak okullara uygun öğrenci yetiştireceği düşüncesi ile açılan; okutulan dersler açısından medrese ve sıbyan mekteplerinden tümü ile farklı olan bu okulların ilki II. Mahmud'un kurduğu Mekteb-i İrfan ya da Mekteb-i Maarif-i Adli adı ile bilinen ilk Osmanlı Rüşdiyesi'dir (Ergin 1977 c.1-2:383-384; Karal 1976 c.5: 159).

Osmanlı Maarif Tarihi'nin başlangıcı sayılan H.1240/M.1824 tarihli fermanı ile "iptidai"(başlangıç) okullarını zorunlu hale getiren II. Mahmud'un bu fermanından, Maarif Islahatı'na ayrı bir önem verdiği anlaşılmaktadır. Fermanda, toplumdaki okur yazarlık oranını arttırmak amacıyla kız ve erkek çocuklarının para kazanmak için 5-6 yaşlarından itibaren okula gitmeden herhangi bir meslek erbabının yanına verilmesi yasaklanmış, bu yasağa uymayan, anne, baba, melek erbabı, meslek erbabının bağlı bulunduğu Kethüda'nın, çocuğun oturduğu mahalledeki okulun öğretmenin de cezalandırılacağı belirtilmiştir (Mahmud Cevad 1338 : 1-2).

Osmanlı Maarif Tarihi'nde önemli bir dönemeç olan bu fermandan sonra, devletin mevcut eğitim sistemini eleştirel bir bakışla ele aldığı; Tanzimat ideolojisi çerçevesinde dönemin ekonomik ve teknolojik açıdan önde görülen batılı devletlerinin gücüne ulaşmak hedefine koşut olarak, batılı bilgi birikimini, batılı bir devlet dilini öğretim içeriklerine ekleyen, yeni deneme okulları açarak batılı devletlerle her alanda yarışabilecek nitelikte

genç nesiller yetiştirmek hedefine yöneldiği görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nin XIX. yy. dan önceki sivil eğitim geçmişi; Molla Fenâri olarak da bilinen Şemseddin Sami'nin kurduğu Şeyhü'l Ulema İmam Fahreddin Razi kökenli medreseler ve sıbyan mekteplerinden oluşmaktadır (Uzunçarşılı 1973 c.2). Bu sistem içersinde XIX. yy. daki yeni düzenlemelerin oturduğu II. Abdülhamid Dönemi'ne kadar sıbyan mektepleri medreseye girmenin ön koşulu değildir. Medrese giriş sınavları sıbyan mekteplerini bitirenlere de, Osmanlıca okuma - yazma, Kuran okuma ve dönemin Doğu İslam alimlerinin öğretilerine dayalı temel bilgilerinden oluşan bu eğitimi Cevdet Paşa gibi özel hocalardan almış olanlara da açıktır.

Zaman zaman ortaya çıkan gereksinimlere göre öğretim içeriklerinde ufak tefek değişimler yapılsa da medreseler XV. yy.'da temeli atılan genel yapılarını XIX. yy.'a dek korumuşlardır.

XIX. yy. a gelindiğinde Doğu İslam bilginlerinin öğretilerine temellenen, öğretim içerikleri büyük ölçüde doğulu bilgi birikimine dayalı medreseler; devletin, Mustafa Reşit Paşa, Sinan Paşa, Âli Paşa gibi batıda yetişmiş, batı uygarlığını tanıyan devlet adamlarının liderliğinde uygulamaya koyduğu modernite projesini taşıyacak, batıdaki gelişmeleri takip edebilecek düzeyde en az bir batı dili bilen genç nesli yetiştirebilecek öğretim içeriği ve kadrolarına sahip değildir. Temel sorunlardan biri yeniden kurulup örgütlenen devletin bu yeni kurgusunda görev alacak, gerekli yazışmalar ve andlaşmalar için batılı bir dili özellikle çağdaşlığın neredeyse simgesi sayılan Fransızcayı iyi bilen, dile hakim memurların fikir ve devlet adamlarının yetiştirilmesidir. Bu sorunun çözümü için ortaya konan ilk çaba, 1821 de mülkiye memurlarına yeni bir tür eğitim verme amacıyla oluşturulan Babıâli Tercüme Odası'dır (Findley 1996: 142). Bir okul niteliğinden çok resmi tercümanlığı üstlenmelerini sağlamak amacıyla Müslüman-Osmanlı devlet memurlarına Fransızca öğretmek için oluşturulan destek programı niteliğindeki bu girişimden sonra yeniden kurgulanan devlet kadrolarını yetiştirmek üzere kurulan ilk ciddi okullar, II. Mahmud Dönemi'nde öğretime açılan Mekteb-i İrfan ya da Mekteb-i Maarif-i Adli'nin devamı, Süleymaniye Sıbyan Mektebi'nde eğitim veren Mekteb-i Ulûm-ı Edebiye/ Ulûm-ı Edebiye-i Adliye ve Sultanahmet Camii Hünkâr Mahfeli'nde eğitim veren Mekteb-i Maarif-i Adliye / Babıâli Mektebi'dir (Ergin 1977 c.1-2: 387,403; Mahmud Cevad 1338: 20).

Meclis-i Vâlâ'nın 21 Zilkade 1254/ 15 Mart 1838 tarihli kararı ile 1838 yılında kurulan (Ergin 1977 c.1-2: 383,384) bu okullar Osmanlı Devleti'nin eğitim reformlarının henüz sistematik biçime dönüşmemiş ilk uygulamalarıdır.

Batılı düşüncelere açık ve genellikle bunların egemenliği altındaki yeni kültürel yönelimi temsil eden Tanzimat aydınlarınca deneme okulları olarak uygulamaya konan bu okulların başarısı 1840'larda Osmanlı Devleti'nin reformist üst yönetiminde mektepleri ıslah etme düşüncesini kesinleştirmiş olmasına karşın, muhafazakar kesimin fikir ayrılığı yüzünden modern okulların ayrı bir Nezaret/ Bakanlık olarak tüm ülke geneline yaygınlaşması uzunca bir zaman almıştır.

XIX. yy.'da yeni eğitim anlayışını temsil eden tüm kurum ve okullarda kullanılan, mutasavvıfların en değerli bilgi biçimi olarak gördükleri ilahi sevgi yolu ile yaşamayı belirten, irfan sözcüğünden türetilmiş, irfan sahibi ya da marifet sahibi anlamına gelen Maarif sözcüğü, düz anlamının yanısıra Osmanlı Devleti'nin eğitim alanındaki tüm yeni yapılanmalarını ayırdeden genel bir terim niteliği de kazanmıştır.

Bu yeni yapılanmalardan biri olan ve eğitim ıslahatlarını gerçekleştirmek üzere kurulan Meclis-i Maarif'in 1845'de kaleme aldığı layihada/tasarıda Osmanlı eğitim düzeninin kökten değişmesi öngörülmektedir. Bu tasarıya göre:

* Sıbyan mektepleri ıslah edilerek ilköğretim veren okullar haline dönüşecek,

* Rüşdiye mektepleri adı ile ikinci derecede mektepler açılacak,

* Ulûm-ı Âliye (Yüksek Bilimler eğitimi) için bir Darülfünun inşa edilip açılacaktır (Cevdet Paşa 40- Tetimme:37).

Meclis-i Maarif'in bu yeni üç kademeli öğretim sistemi modelinde daha sonra gündeme gelecek olan idadi / lise derecesi yoktur. Geçiş döneminde rüşdiyeler 5 yıllık düşünülmüştür.

Devletin öğrenim içerikleri yeniden düzenlenmiş bu yeni okul sistemine uygun hazırlık kurumlarının bulunmaması önemli bir sorun olmuş, kademe kademe deneme okulları olarak açılan ve yüksek düzeyde öğretim vermesi hedeflenen okullar ancak 1916'da ilköğretim sorumluluğunun Şeyhülislamlıktan Maarif Nezareti'ne verilmesi ile yaygın bir sistem haline dönüşebilmiştir (Findley 1996: 140).

1845'de Meclis-i Maarif'in düzenlediği yeni öğretim kademelerini belirleyen karar doğrultusundaki ilk uygulama, Mektepler Nazırı Kemal Efendi gözetiminde deneme amacı ile Davud Paşa Sıbyan Mektebi'nin Mekteb-i Rüşdiye'ye dönüştürülerek, kısa sürede sıkı bir eğitimle öğrencilere yeni sistemde Arapça, Farsça, Hesap ve Coğrafya okutturulması olmuştur. 1264 /1847-48 yılında Sultan'ın huzurunda sınava alınan öğrencilerin gösterdikleri başarı sonucu bu yeni eğitim sistemi herkesçe beğenilerek, sistemin yaygınlaştırılması kararlaştırılmıştır (Cevdet paşa 40-Tetimme:38).

Osmanlı Devleti'nin Maarif Meclisi kararlarına göre başlattığı, Davutpaşa'daki ilk deneme eğitimden sonra daha ciddi bir biçimde sistemleştirdiği ikinci okul denemesi; Sultan Abdülmecid'in annesi Bezmîâlem Valide Sultan'ın yapım giderlerini üstlendiği, Osmanlı Devleti'nin ilk Sivil Lisesi olma özelliğini taşıyan Divanyolu Valide Mektebi'dir.

Devletin uzunca bir süredir gerçekleştirdiği eğitim reformlarında mimari ilk model olmasıyla da önemli bir adımı oluşturan Valide Mektebi'ne, yer olarak Divanyolu-II. Mahmud Türbesi arkasındaki Esma Sultan Sarayı'nın arsası seçilmiştir.[1] Görkemli beyaz mermer cepheleri, anıtsal ölçeği ile dönemin eski kent dokusunun ana arterinde Osmanlı Devleti'nin yenilenme sembolü olarak yer alan II. Mahmud Türbesi'nin yeni kurulacak okulla birleştirilmesi, okul ile türbe arasında günümüzde kaybolmuş, anıtsal bahçe geçişleri gibi mekansal düzenleme ilişkilerinin kurulmuş olması; Osmanlı yönetiminin, XIX. yy.ın ikinci yarısına girerken adım adım değiştirdiği eğitim sisteminin ıslahına öncülük eden kişinin II. Mahmud olduğunu ve yeni yapılan düzenlemelerin aslında uzun vadede gerçekleştirilmesi hedeflenmiş bir projenin devamı olduğunu vurgulamak istediğini düşündürmektedir.

Osmanlı Devleti'nin mimari biçimlenmesi ile de önceki eğitim yapılarından farklı olduğunu vurgulayan bu ilk sivil lisenin, dönemin yeni eğlence ve ticaret merkezi olarak gelişen, azınlık nüfusun ağırlıklı olduğu Pera (Beyoğlu) yerine İstanbul'un eski kent dokusunun ana arterinde konumlandırılması ile ilgili olarak yapılabilecek bir başka yorum; devletin, başkent halkına devletçe öngörülen yeniliklerin yalnızca azınlıklara bir paye vermek amacında olmadığını sınıf ayrıcalığı gözetmeden her Osmanlı uyruğunun istediği mevkiye ulaşabileceğini anlatmak istediğini imgeleyen somut bir gösterge yaptırmış olabileceğidir.

Daha önce Osmanlı eğitim- öğretim kademelenmesinde varolmayan bir derece ile öğretime başlaması hedeflenen bu çağdaş okulun yapım ve donatım giderlerini karşılayan dönemin Sultanı Abdülmecid'in annesi Bezmîâlem Valide Sultan, okulu gelecekteki masrafları için vakıfları arasına katmıştır.

Bezmîâlem Valide Sultan'ın Vakfiyeleri'nden 14 numaralı vakfiyede; Mekteb-i Münif (Yüksek Mektep) olarak anılan mektebin, Rüşdiye Mektebi olduğu belirtilerek diğer rüşdiye mektepleri[2] gibi Arapça, Farsça, Coğrafya, Hesab, İmlâ, İnşa, Tarih, Usul-i Tercüme, ilmi icmâli hasıl olacak derecede (diğer tüm ilimlere yetecek kadar) Hendese okutulması şart koşulmuştur (Bezmîâlem Valide Sultan Vakfiyeleri VGMA Kasa No.11: 190). Valide Sultan okul için vakfiyenin ekinde listesi verilen 546 cilt kitap ayrıca biri mektebin üst katında düzenlenen Hümayun Dairesi'ne konmak üzere iki saat satın almış ve vakfetmiştir (Pilehvarian 1996: 93,94).[3] Vakfiye'ye konulan şartlardan okul kütüphanesinin Cuma günleri dışarıya da hizmet vermek üzere tasarlandığı anlaşılmaktadır (Bezmiâlem Valide Sultan Vakfiyeleri No.14: 191; Pilehvarian 1996:94).

Batıya yönelik ıslahat hareketlerinin eğitim- öğretim alanında mimariye yansıyan ilk adımı olan bu okulun, Tanzimatçılarca açılması düşünülen Darülfünun'a öğrenci, Saray'a ve Babıâli'ye de memur yetiştirmek amacıyla kurulduğu okulun açılışı ile ilgili geniş bir haber yayınlayan H.1266 /1849-50 senesi 425 no.lu Takvim-i Vekayi'den ve BOA İrade Dahiliye tasnifinde bulunan 12383 no.lu bir belgeden anlaşılmaktadır.

H.1266/1849-50 tarihli belgede; bu tezkerenin Mehd-i Ulyâ'nın yüksek eserlerinden olan Mekteb-i Celile için gerekli hoca seçimi ve diğer teferruatına dair Meclis-i Umumi Maarifi'nde kaleme alınan mazbata ve layiha ile beraber Sultan'a verilmek üzere hazırlanmış olduğu, Darülfünun'a öğrenci yetiştirmek üzere kurulan bu okula yılda bir kez öğrenci alınacağı, eğitim şeklinin ve gidişatın mazbata şeklinde rapor edilmesi ve sözkonusu Mekteb-i Âli için münasip bir adın tahsis edilmesine Sultan'ın emir ve fermanı olduğu belirtilmektedir.

Takvim-i Vekayi'de ise özel bir nizamname ile rüşdiye üstü eğitim vermek üzere açılan okula, Maarif-i Adliye, Ulum-ı Edebiye ve Rüşdiye mekteplerinden öğrencilerin sınavsız girebileceği, dışarıdan da sözkonusu mekteplerde okunan dersleri çalışıp sınava girip kazananların da okula kabul edileceği, birinci sınıfı bitirenlere gümüş nişan, okulu bitirenlere Meclis-i Maarif Şehadetnamesi/ Diploması verileceği, diploma alanların sınava girmeden Saray ve Babıâli kalemlerine kabul edilecekleri yazılmıştır (Takvim-i Vekayi 1267:439; Takvim-i Vekayi 1266: 425; Mahmud Cevad 1338: 40-43).

120 numaralı Mecmua-i Ebuzziya'da "zamanına göre oldukça yüksek sayılabilecek bir nevi lise ayarındaki Valide Mektebi" olarak anılan (Mahmud Cevad 1338: 43-44) mektebin açılışına, Sultan Abdülmecid oğlu Murad Efendi (V. Murad) ve kızı Fatma Sultan ile gelmiş, çocuklarını sembolik olarak okula kayıt ettirmiştir (Mahmud Cevad 1338: 44; Ergin1977, c 1-2: 451). Okulun öğretim içerikleri ve kabul koşulları daha önceleri rüşdiyelerdeki programlar konusunda da çalışmış ve Davutpaşa Mektebi'nde bir deneme öğretimi başlatmış olan Mektepler Nazırı Kemal Efendi tarafından hazırlanmıştır (Cevdet Paşa 40 –Tetimme :38; Karal s.179; Ergin 1977 c.1-2 : 450,451). Sultan Abdülmecid açılışta bulunan Kemal Efendi'ye çocuklarını ellerinden tutup götürerek "Aferin Kemal Efendi, iki dünyamıza hayırlı olan erkek ve kadın bilim tebaamızın yetişmesine gayretinizden dolayı size teşekkür ederim. Halkın çocuklarını nasıl yetiştiriyorsanız benim çocuklarım da himmetinizle terbiyeyi bekler" demiştir (Mahmud Cevad 1338: 44; Ergin c.1-2:451).

Sultan'ın bu sözleri ve çocuklarını getirerek okula kayıt ettirmesi; devletin maarif ıslahatına verdiği önemi, yeni düzenlemelerin ve açılan yeni okulun halka benimsetilebilmesi için Sultan'ın öncülük ettiğini gösterdiği gibi; Sultan çocuklarının halkın çocuklarının da gidebileceği bir okula kayıt ettirilmesi, Tanzimat'ın getirdiği yeni düzenlemelerin temellendiği eşitlik vaadlerinin gerçekleşeceği, bu eşitlik ideolojisi içinde Sultan çocuklarının halkın çocuklarından ayrı tutulmadığı aynı zamanda yeni önerilen eğitim sisteminin Sultan çocuklarının eğitimi için bile yeterli bir sistem olacağı mesajını somut biçimde vermeye çalışan bir düşünce yapısına da işaret etmektedir.

Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın nutku ile açılışı yapılan Valide Mektebi'nin 7 Cemaziyülevvel 1266/22 Mart 1850'deki açılışında, yeni öğretim kurumlarına, özellikle bir ileri adım olarak açılması hedeflenen Darülfünun'a ders kitabı hazırlamak üzere oluşturulmuş, aralarında ünlü Hammer'in de bulunduğu 40 kişilik Encümen-i Daniş/ Bilim Kurulu ve vükela(vekiller) hazır bulunmuş (Mahmud Cevad 1338: 47-57), Rüşdiye üstü bu mektebe hazırlık eğitimi vermek amacıyla aynı kompleks içindeki, sıbyan mektebi konumundaki Yeşil Mektep (günümüzde Mustafa Reşit Paşa İlkokulu olduğu sanılan bina) de aynı gün açılmıştır (Pilehvarian 1996:96).

Öğretime başladıktan kısa bir süre sonra Valide Mektebi'nin adı Meclis-i Vâlâ'nın kararı ile Darülmaarif olmuştur. Titiz bir seçmecilikle kabul edilen öğrencilerin aynı titizlikle hazırlanan ders programları ile öğrenim gördüğü bu okulun kurulmasında özveri ile çalışan Kemal Efendi (Cevdet Paşa 1986 40- Tetimme: 38; Karal 1976 c.5: 179; Ergin 1977: 450-51), başarılı görülerek Sultan'ın teşviki ile medreselerin de ıslahına kalkışınca, tutucu kesimin tepkisini çekmiş, İmamzade Refiâlemi ile sonu kavgaya varan tartışmalara girmiştir (Ergin 1977 c.1-2:451,452).

Kemal Efendi'yi gözden düşürüp maarif ıslahatlarını engellemeye çalışanlardan, yardımcısı Vehbi Molla, okulu bir ziyareti sırasında neden az öğrencisi olduğunu soran Valide Sultan'a, Kemal Efendi'nin yeni okulun başarısının yine kendi icadı rüşdiyelerin şan şerefine söz getirmesinden korktuğu için az öğrenci kabul ettiğini, eğer emredilirse okulu bir günde öğrenci ile dolduracağını söylemesi, Valide Sultan'ın Kemal Efendi'nin yeni okulu sabote etmek istediğini düşünerek öğrenci kabul

koşullarını Vehbi Molla'ya havale etmesi sonucu Vehbi Molla civardaki sıbyan mekteplerinden öğrenci toplayarak Osmanlı Devleti'nin bu ilk sivil lisesinde öğrenci seviyesinin, dolayısı ile öğretim düzeyinin düşmesine neden olmuş; derdini anlatamayan Kemal Efendi de görevli olarak Avrupa'ya okul sistemlerini incelemeye gitmek zorunda kalmıştır(Cevdet Paşa Tetimme-40: 38).

Maarif ıslahatlarının mimarı Kemal Efendi'nin bir yanlış anlamadan ötürü gözden düşmesi maarif ıslahatlarını askıya aldığı gibi büyük önem verdiği Darülmaarif Mektebi'nin hedeflenen eğitimi verememesine neden olmuş, Darülmaarif, Maarif Nezareti'nin 6 Kanunievvel 1289/ 19 Aralık 1873 tarihli tezkeresi ile açılışından 23 yıl sonra İstanbul'da ilk idadi yani lise açılmak istenildiği zaman binası ve mevkii uygun olduğu için mevcut öğretim içerikleri ve personeli yenilerek İstanbul'un resmi ilk idadisi olmuştur. Binası, sırası ile Mekteb-i Mülkiye-i Şahane, İstanbul Ennas/İnas/Kızlar Sultanisi, Bezmialem Sultanisi İstanbul Kız Lisesi ve Cağaloğlu Anadolu Lisesi adlı eğitim kurumlarına hizmet veren ve vermeye devam eden Valide Mektebi'nin mimari biçimlenişi ve tasarım özellikleri de Osmanlı eğitim reformlarını yansıtmaktadır.

Çalışma süresince konu ile ilgili olarak taranan arşiv ve kütüphanelerde, yapının özgün mimarisini tanımlayabilmek için ipucu olabilecek 1266 /1849-50 tarihli büyük bir olasılıkla özgün projenin bir paftası olan bir ön cephe çizimi, Vakfiye'de yer alan, üst katta bir Hümayun Dairesi'nin olduğunu belirten "üst ve altta birçok odalar, kütüphane ve malum müştemilatı havi bir bab kagir mektep" tanımı ve Mekteb-i Mülkiye-i Şahane son sınıf öğrencilerinden 171 numaralı Efdaleddin'in okutulmakta olan Fenn-i Tersimat-ı Riyazi dersinin uygulama bölümünde "muntazam topografya" usulü ile 7 Eylül 1892 de çizdiği "Mekteb-i Mülkiye-i Şahane Etraf ve Havalisinin Haritası" adlı çizimin sağ üst köşesinde ayrıntı olarak 1/300 ölçeğinde çizilmiş mektebin alt kat planı dışında bir bilgi ya da belgeye rastlanmamıştır.

1892 tarihli planda, araştırma sırasında yapıya ne zaman eklendiği konusu kesin olarak saptanamayan, günümüzde de varolan ikinci ve daha büyük kitle de görülmektedir. Yapı 1863 tarihli Stolpe'nin İstanbul Haritası'nda ve E.H. Ayverdi'nin "XIX. Asırda İstanbul" adlı çalışmasında ve özgün projeye ait olduğu sanılan BOA Plan Proje Tasnifi'nde "Abdülmecid Dönemi'ne ait Bir Okul Resmi" adı ile kayıtlı cephe çiziminde tek kitle olarak görülmektedir.

Günümüzde birbirine girift iki kitleden oluşan mektebin binası ile ilgili yapılan araştırma ve incelemeler, özgün olduğu sanılan cephe çiziminin günümüzde varolan bina ile karşılaştırılması ve vakfiye bilgileri doğrultusunda varolan mekanların değerlendirilmesi sonucu, yapının cephe düzeni açısından fazla değişikliğe uğramadığı, yanındaki bina inşa edilirken iç bölümlenmede birtakım değişiklikler yapıldığı söylenebilir.

1892 tarihli rölöve olarak niteleyebileceğimiz plan çiziminde, yapının Türbe tarafında da bir girişinin olduğu görülmektedir. Çizimde Türbe Kapısı olarak adlandırılan, büyük bir olasılıkla okulun üst katındaki Hümayun Dairesi ya da Cuma günleri Kütüphane'ye geleceklerin girişi olarak düzenlenen bu giriş, günümüzde mevcut değildir. Döneminin eğitim kurumları arasında lise modeli olmak üzere tasarlanan yapı, öğretim içerikleri kadar reformist plan ve cephe anlayışı ile de önceki eğitim kurumlarından ayrılmaktadır. Merkezi bir açık avlu etrafını çevreleyen önü revaklı odalar ve eyvanlardan ya da üstü kubbe ile kapalı avluya açılan odalardan oluşan medrese plan şemalarından tümüyle farklı plan özellikleri sunan, özgün mekan örgütlenmesine ilişkin net veriler olmamasına karşın anıtsal giriş holü, bu holden ulaşılan sınıflar, büyük bir olasılıkla Hümayun Dairesi ve kütüphaneye ulaştığı için kademeli bir geçiş ile ayrılmış anıtsal merdivenler, avlu yerine teneffüs bahçesi, döneminin Avrupalı benzerleri gibi yüksek tavanlara sahip tek bir kitle içinde çözümlenen tasarım anlayışı ile eğitim kurumlarındaki değişimin anıtsal vurgulayıcısıdır. Yapının, 1892'deki rölövesinde, özgün mekanların işlevlerinin değiştirilerek yanına eklenen yeni okul binasının teneffüshane, matbaa, kiler, terzi odası, hademe koğuşu, gazhane gibi destek birimlerini barındıran ikincil bir konuma geldiği görülmektedir.

Vakfiyeye göre zemin katta derslikler, kütüphane olması gerekirken (Bezmiâlem Valide Sultan Vakfiyeleri No.14 s.186,190), 1892'deki bu planda, servis mekanlarının yer alması, üzeri kitabeli ana giriş kapısının doğrudan kapalı teneffüshaneye ve onu çevreleyen servis me-

kanlarına açılması; döneminin şaşalı, çağdaş, anıtsal ölçekteki en yüksek derecede eğitim vermek üzere açılmış tek mektebi olan Divanyolu Valide Mektebi'nin, yapılışından 42 yıl sonra yanıbaşına eklenen Mülkiye Mektebi'nde olduğu gibi gelişen, sistemleşen, mimari tasarım özellikleri oturan yeni Osmanlı yüksek öğretim kurumu modellerinin mekan gereksinimlerini karşılamada yetersiz kaldığını göstermektedir.

Özgün olduğu sanılan cephe çiziminden, yapının günümüzde giriş cephesi olarak kullanılmayan Türbedar / Valide Mektebi Sokağı'na bakan cephesinin ön cephe olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır. Tüm cephe yüzeyi, giriş bölümü ve iki yanında ikişer parça olmak üzere 5 parçaya bölünmüştür. Cephe yüzeyinden 20 şer cm.lik çıkmalar oluşturan kitle hareketleri ile düşeylik kazanan bu bölünme zemin katta İyon, üst katta Korentiyen sütun düzenindeki plastrlarla vurgulanmıştır.

Dönemin batılı mimari modasının öngördüğü Tarihselci/ Historisist Neo Klasik biçem/üslup ayrıntıları sunan cephe düzeninde; orta aksta yer alan ana giriş kapısının bulunduğu bölüm cephe yüzeyinden bir miktar öne çıkarılarak ve üzeri kitabeli giriş kapısının iki yanında derzli duvar yüzeyi kullanılarak oluşturulan farklılıkla cephede vurgulanmaya çalışılmıştır. İki yanı genişçe birer Dor Kolonu biçiminde düzenlenen kapının üzerinde yer alan kitabenin ortasında oval bir çerçeve içinde zeytin dalı ile süslenmiş Sultan Abdülmecid'in tuğrası, 1266/1849-50 tarihi, iki yanında üçer mısralık tarih şiiri yer almaktadır. Zemin kat pencerelerinde dönemin üslubuna özgü biçimler taşıyan demir parmaklıklar vardır. Günümüzde bu parmaklıkların sol köşeden giriş kapısı aksına doğru üç tanesi yokolmuştur. İki katlı yapının alt pencereleri alternatifli olarak bir düz, bir üzeri dışa taşkın silmeli düzenlenmiş, iki kat birbirinden yatay silmelerle görsel olarak ayrılmıştır. Özgün çizimde üst kat pencere boşlukları zemin kat pencere boşlukları ile aynı ölçülerdedir. Üst kat pencere üstlerinde günümüze ulaşamamış alternatifli olarak bir düz bir üçgen alınlıklı silmelerin kullanıldığı görülmektedir. Cephe iki katı ayıran kat silmesinden daha geniş bir silme ve parapet duvarı ile sonlanmaktadır. Çatı büyük bir olasılıkla dönemin diğer yapılarında olduğu gibi parapet duvarının arkasına gizlenmiştir.

Günümüzde bu cephenin zemin katı olduğu gibi durmaktadır, üst kat pencere üstlerindeki üçgen alınlıklar ve yapının sokağa doğru çıkıntı yapan köşelerinde olması gereken Korent düzenindeki plastrlar kaybolmuştur. Pencere boşlukları özgün olmasına karşın yapının giriş cephesinin mimari üslubunu yansıtan silme ve alınlıkların bulunmaması yapının üstkatının araştırma sırasında kaynaklarda rastlanmayan bir nedenden ötürü hasar görerek alelacele onarıldığını düşündürmektedir. Orijinal çizimde olmayan, günümüzde varolan, sonradan eklendiği anlaşılan çatı da büyük bir olasılıkla bu onarım sırasında eklenmiş olmalıdır.

Türbe tarafındaki güneydoğu cephesi üst katında, ön cephe özgün çiziminde görülen, pencere düzeni ve köşe plastırlarının günümüzde de varolması yapının üst katının kısmi olarak elden geçtiğini göstermektedir.

Sonuç olarak; Osmanlı Devleti'nin yenilenme ve güçlenme isteği içerisinde başlattığı eğitim seferberliğinde, çağı yakalamada en önemli noktalardan biri olduğuna inanılan, çağdaş bilgilerle donanmış, döneminin tüm gelişmelerini takip edebilecek eğitim düzeyine sahip öğrenciler yetiştirme hedefi ile kurduğu, Osmanlı Modernite Projesi'ni somut, yaygın ve sistemli biçimde uygulamaya koyan Sultan II. Mahmud Türbesi'nin arkasında yer alarak Osmanlı devlet ve eğitim politikasının aynı doğrultuda devam ettiğinin mimari mesajını veren, devletin bu ilk sivil lise denemesi, dönemin eğitim anlayışındaki görüş farklılıkları ve çatışmalar nedeniyle döneminde hedeflenen eğitimi kesintisiz verememiş olsa da Osmanlı eğitim- öğretim reformlarının önemli bir adımı olmuş, öğretim içerikleri kadar yenilikçi anlayışını batılı mimari modalara koşut tasarım düzeni ile somut biçimde sergileyen binası ile de Osmanlı Modernite Projesi'ndeki model lise yerini almıştır. Günümüzde de özgün işlevini sürdürme şansını yakalayan binalardan biri olarak, hedeflendiği gibi ülkesini yarınlara taşıyacak genç nesiller yetiştirmektedir.

1 Çemberlitaş Esma Sultan Sarayı arsası ve üzerinde yer alan yapılar(Saraydan kalanlar ve Türbedar Evleri) ilk kez 1838 de Mekteb-i Maarif-i Adliye binası için düşünülmüş, aynı yıl çıkan yangından sonra Babıâli'nin en elverişli yer olarak buraya taşınması gündeme gelince bu tasarıdan vazgeçilmiştir.Babıâli'nin 1844 de, yeniden yapılan eski yerine geçmesi ile birlikte okulun tekrar buraya taşınması gündeme gelmişse de aynı yıl kurulan Ticaret Nezareti'ne yer gerektiğinden binalar bu kez Ticaret Nezareti'ne tahsis edilmiş, büyük binada bir süre geçici olarak eğitim veren Mekteb-i Maarif-i Adliye hiçbir zaman anıtsal bir modern okul binasına kavuşamamıştır(Ergin 1977 c1-2:403,404) .

2 Osmanlı Devleti'nin ilk rüşdiyesi yazının başında da belirtildiği gibi Mahmud-ı Adli / II.Mahmud Dönemi'nde kurulan, Mekteb-i İrfan ya da Mekteb-i Maarif-i Adli adı ile bilinen(Adli adı okulun Mahmud-ı Adli zamanında kurulduğunu belirtmek için verilmiştir) okuldur. Bu okulun Sultan Abdülmecid Dönemi'nde henüz sistematik biçimde yaygınlaşmadığı, Kemal Efendi'nin deneme eğitimi başlattığı Davutpaşa Mektebi dışında Sultanahmed Camii Hünkar Mahfeli'nde eğitim veren Mekteb-i Maarif-i Adliye/Babıâli Mektebi ve Süleymaniye Sıbyan Mektebi'nde eğitim veren Mekteb-i Ulûm-ı Edebiye/ Ulûm-ı Edebiye-i Adliye'den başka rüşdiye eğitimi, veren okul olmadığı bilindiğine göre Vakfiye'de sözü edilen diğer rüşdiyeler bu iki okul olmalıdır.

3 Günümüzde bu saatlerden birisi Cağaloğlu Anadolu Lisesi Müdür Odası'nda bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

Ayverdi, Ekrem Hakkı(1958) *XIX.Asırda İstanbul Haritası,* İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul,

Bezmîâlem Valide Sultan Vakfiyeleri, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Kasa No. 11.

Ergin, O. Nuri (1940) *Türkiye Maarif Tarihi,C.I-II-III-IV,* İstanbul.

Cevdet Paşa (1986) *Tezakir: 40-Tetimme.* Yayınlayan: Cavid Baysun,Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları II. Dizi-Sa.17,c.1, Ankara.

Findley, Carter V.(1996) *Kalemiyeden Mülkiyeye,* Çev: Gül Çağalı Güven Tarih Vakfı Yurt Yayınları 39,İstanbul.

İrade-i Dahiliye No.12383 (H.1266) BOA.

İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Harita no:93583

Karal, Enver Ziya(1976)Osmanlı Tarihi, c. V-VI, Türk Tarih Kurumu, Ankara

Kayra, Cahit (1990) *Eski İstanbul'un Eski Haritaları,* İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları No.1, İstanbul.

Kayra, Cahit (1990) *İstanbul Haritaları: Maps of İstanbul,* Türkiye Sınai Kalkınma Bankası, İstanbul.

Mahmud Cevad(H.1338) *Maarif-i Umumiye Nezareti Tarihçe-i Teşkilat ve İcraatı,* İstanbul

Mecmua-i Ebuzziya (H.18 Zilkade 1329).

Pilehvarian, K. Nuran (1996) *"Bezmîâlem Valide Sultan Yapıları",* Yayınlanmamış Doçentlik Çalışması, İstanbul.

Plan-Proje 1044 BOA.

Takvim-i Vekayi 1266, sayı 425

Takvim-i Vekayi 1267, sayı 439

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı(1973) *Osmanlı Tarihi,* c.II, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

OSMANLI COĞRAFYASINDA MİMARÎ

BALKANLARDA OSMANLI MİMARİSİ
499
XVI. YÜZYILDA BULGARİSTAN TOPRAKLARINDA ORTA KOL ÜZERİNDEKİ MENZİL KÜLLİYELERİ
510
OSMANLI DÖNEMİ MISIRI'NDA MİMARİ DEĞİŞİMLER
514
HALEP'TE OSMANLI MİMARİSİ
528
KUZEY AFRİKA'DA OSMANLI MİMARİSİ
541

BALKANLARDA OSMANLI MİMARİSİ

YRD. DOÇ. DR. MEHMET İBRAHİMGİL
GAZİ ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Balkanlar, Avrupa'dan belirgin yüzey şekilleriyle ayrılmadığından, kuzey sınırını kesin olarak tanımlamak güçtür. Bazen Osmanlı Devleti ile Hıristiyanlık Dünyasını birbirinden ayıran Tuna ve onun kolu Sava nehirleri, fiziksel bir sınır olarak kabul edilmektedir. Bazen de 1918'den sonra kurulan Yugoslavya'nın sahip olduğu toprakların kuzeyin sınırları olarak kabul edildiğini görüyoruz. Bu nedenle Balkanlar yarımadasının kuzey sınırı ikili bir tanımla belirlenmektedir. Fiziksel coğrafya açısından Balkanların sınırları, kuzeyde Tuna nehrinin güneyi, doğuda Karadeniz, güneydoğuda Ege ve Akdeniz, kuzeybatıda Adriyatik ve İyon denizi ile çizilir.

Siyasal coğrafya açısından bakıldığında Balkanlar: Arnavutluk, Bulgaristan, Bosna-Hersek, Hırvatistan, Kosova, Makedonya, Romanya, Yugoslavya (Sırbistan - Karadağ -Voyvodina - Sancak), Yunanistan ve Türkiye'nin Avrupa'daki topraklarının tümünü içine almaktadır. Bu yarımadada bulunan ülkelere 19. yüzyıl başlarından beri "Balkan Ülkeleri" adı verilmektedir."Balkan" adı "sık ormanlarla kaplı sıra dağ" anlamına gelmektedir.[1] Balkanlar, iç içe geçmiş kültürel gelenekleri, inançları ve görenekleriyle karışık bir etnoloji müzesi görünümünü taşır. Aralarında dini, etnik ve siyasi çekişmeler zaman zaman sıcak çatışmalara ve hatta savaşlara dönüşmüştür. Bunun yakın zamanda Bosna-Hersek ve Kosova'daki savaşlarla örneklerini gördük. Türklerin Balkanlar ile ilk temasları Karadeniz'in kuzeyinden bölgeye gelen Hunlar, Avarlar, Bulgarlar, Peçenek ve Kuman Türk boylarıyla oluşmuştur.[2] Bunu 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'dan Balkanlara Türk kültürünü ve İslamiyeti yaymak için başta Hacı Bektaş-ı Veli'nin öğrencisi Sarı Saltuk olmak üzere kolonizatör Türk dervişlerinin gelmesi takip etmiştir.[3] Osmanlıların askeri harekatı başlatmadan önce buraya kolonizatör Türk dervişlerini gönderip dergahlar açması, bölge insanının Türk kültürü ve İslamiyetle tanışmasını sağlamıştır.

Türk dervişlerine sempati ile bakan yerli halk, 14. yüzyılda Osmanlının askeri harekatını kolaylaştırmıştır.

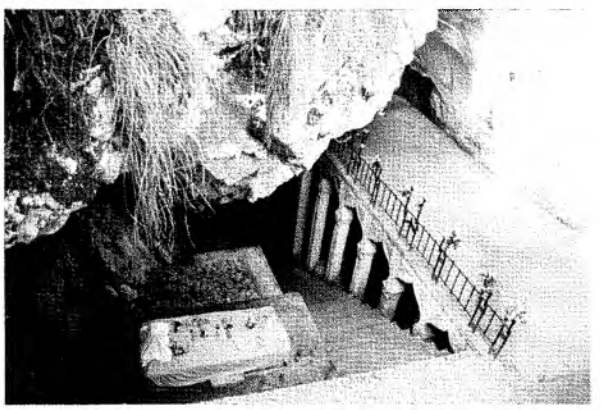
Türklerin Balkanlar'da asıl uzun süreli ve kalıcı ilişkileri Osmanlı döneminde olmuştur. Osmanlıların Balkanlara gelişi, 1354'te Gelibolu çıkarmasıyla başlamış, 1361'de Edirne'nin fethi, 1371'de Meriç / Çirmen savaşı, 1389'da Kosova muharebesi, 1463 Bosna-Hersek'in fethi, 1521'de Belgrad seferi ve 1526 Mohaç zaferi ile devam etmiştir. 1699 Karlovça Antlaşması ile gerileme süreci başlamış, 1877 – 1878 Osmanlı – Rus Savaşı, Balkan Savaşları ve I.Dünya Savaşı ile yaklaşık olarak bugünkü Batı sınırlarımız çizilmiştir.

Arnavutluk, Kruja, Kale Görüntüsü.

Balkanlar'da beş asırdan fazla süren Osmanlı hakimiyeti döneminde, fethin ilk yıllarından itibaren sistemli bir iskan politikası yürütülmüştür. Anadolu'nun değişik bölgelerinden (özellikle Konya, Karaman, Aydın ve Maraş) aşiretlerin zorunlu iskana tabi tutul-

masıyla bölge kısa zamanda Türkleşmiş ve İslamlaşmıştır.[4] Bölgenin sahip olduğu askeri, ticari, ekonomik, kültürel ve sosyal önemden dolayı Osmanlıların Balkanlar'da yoğun bir imar faaliyeti yürütmüşlerdir. Mevcut şehirler yeni bir anlayışla imar ve ihya edilirken yeni şehirler ve yerleşim yerleri de kurulmuştur. Şehirlerde, bir cami etrafında gelişen külliye yapıları, şehrin fiziki yapısına yön vermiştir.[5]

Şehir merkezlerinde, cami-mescit, tekke-zaviye ve türbe gibi dini; han, bedesten, arasta ve çarşı gibi ticari; imaret, hamam, köprü, su kemeri, çeşme ve Saat kulesi gibi sosyal; mektep, medrese ve kütüphane gibi eğitim; kale, kule-ocak, burç ve tabyalar gibi askeri yapılar inşa etmek suretiyle, Türk şehir dokusu anlayışı bölgeye hakim kılınmıştır. Bu suretle bölgeye yeni bir yaşama tarzı, hayat ve medeniyet getirilmiştir. Balkanlar'da, Bulgaristan'da Filibe (Plovdiv) ve Şumnu'da; Makedonya'da Üsküp, Manastır ve Ohri'de; Arnavutuk'ta Berat ve Kruya'da; Macaristan'da Peç'de; Romanya'da İshakça ve Mecitli'de; Bosna-Hersek'te Saraybosna, Travnik ve Bihaç'ta; Kosova'da Prizren ve İpek (Peç) gibi şehirlerde Türk şehir dokusunun kısmen de olsa günümüze kadar gelebildiğini görmek mümkündür.



Arnavutluk, Kruja, Sarı Satuk Türbesi.

Arnavutluk, Şkodra, buşatlı, Mehmet Paşa Camii.

Osmanlının Balkan şehirlerinde imar faaliyetlerine verdikleri yoğunluk ve mevcut yapıların Anadolu'da Bursa, Edirne, Amasya ve Manisa gibi şehirlerdeki anıtsal yapılarla boy ölçüşebilecek bir düzeyde olması, Osmanlı idaresinin bölgeye ne derece önem verdiğini göstermektedir. Balkanlar'da şehirlerin fiziki, ekonomik, kültürel ve dini yapısına yön veren eserlerin yapılmasına öncülük eden devlet adamları ve varlıklı kişilerin olduğu bilinmektedir.

E. H. Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi belgelerine dayanarak kaleme aldığı "Avrupa'da Osmanlı Mimarisi" adlı dört ciltlik külliyatında,[6] Balkanlar'da beş asırdan fazla süren Türk hakimiyeti döneminde 15.787 mimari değeri olan yapının inşa edildiğini ortaya koymuştur. Birde buna araştırılmamış veya kayıp vakıf kayıtlarındaki eserleri ilave edecek olursak bu sayı daha da artması mümkündür. Bu yapıların Balkanlar'da mevcut ülkelere ve kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

1. ARNAVUTLUK

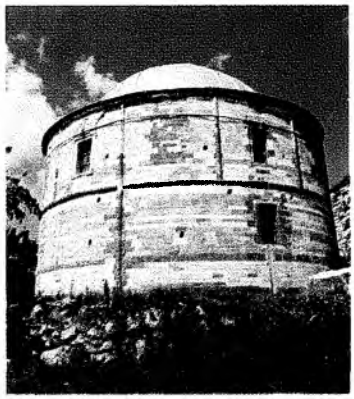
Arnavutluk, 1463' de Fatih Sultan Mehmet tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır.[7] Osmanlı Döneminde Arnavutluk' un 9 kazası bulunmaktaydı. Arnavutluk nüfusunun % 80'ninden fazlası müslümandır. Arnavutluk 1940 – 1990 yılları arasında koyu bir komünizm dönemi geçirmiştir. Bu dönemde her çeşit dini düşünce ve dini hayat yasaklandığı gibi, bütün dini yapılara karşı uygulanan bir tahribat da vardır. Haliyle, bu tahribattan Türk yapıları da nasibini almıştır. Birçok cami, tekke, medrese, imaret, han ve hamam yapısı ya yıkılmış yada farklı amaçlar için kullanılmıştır. Örneğin Tiran'daki Ethem Bey Camii ve Berat'taki II. Bayezit camii basket sahası, Giyokastra'daki kale hamamı hapishane, Tiran Bektaşi Tekkesi kimsesiz yaşlıların yurdu olarak kullanılmıştır. Ayakta bıraktıkları sivil mimari örneklerimizden saray, konak ve ev gibi yapıları da kendi ulusal mimarileri olarak takdim etmektedirler. Türkiye'de Safranbolu ev örneklerinin bulunduğu Berat şehrindeki Türk evlerini Arnavut ulusal mimarisi olarak empoze edilmesi gibi.

Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Arnavutluk'ta Osmanlı idaresi döneminde dini, sosyal, eğitim, ticari ve askeri amaçlı olmak üzere toplam 1.015 yapı inşa edildiği belirtilmiştir.[8]

Dini:	Cami-Mescit (482), Tekke (144), Türbe (38)	664
Eğitim:	Medrese (28), Mektep (111)	139
Ticari:	Han (123)	123
Askeri:	Kale (9), Kule-Ocak (4)	13
Sosyal:	İmaret (9), Hamam (18), Saat Kulesi (3), Köprü (18), Çeşme (13), Konak Saray (15)	76
Yekün		1015

Arnavutluk' ta 1990'dan sonra çok partili sisteme geçilerek dış dünyaya açılması ve dini hayatın serbest bırakılmasıyla, buradaki Türk eserleri hakkında araştırma imkanı bulunabildi. 1992 ve 1999 yıllarında Arnavutluk'ta yaptığımız arazi çalışmaları sonucunda 110'a yakın cami, tekke, türbe, medrese, han, hamam, körü, saat kulesi, ocak- kule, kale, saray ve konak gibi yapıların ayakta olduğu tespit edilmiştir. Arnavutluk'taki Türk Eserlerinin çoğu, Berat, Shkodra, Kruja, Korça, Giyokastra, Elbasan,Tiran ve Tepedelen şehir merkezlerinde bulunmaktadırlar. Osmanlı Mimari özelliğini en iyi şekilde yansıtan ayakta kalmış önemli yapılar arasında Tiran'da Ethem Bey Camii, Saat kulesi ve türbesi, Kruja'da Sarı Saltuk Türbesi, Hacı Mustafa Camii, kale, kale içi cami ve hamam yapısı, Shkodra'da Buşatlı Mehmet Paşa Camii, Giyokastra Selim Baba Bektaşi ve Melami tekkeleri, Berat'da Bekarlar ve II. Bayezit camileri ile bir medrese, Korça'da Turan Baba, Melçani ve Hacı Kesarak Baba Bektaşi tekkeleri, Hacı Mirahor Camii ve türbesi, Elbasan Mazareza Camii ve hamamını sayabiliriz. 1990 yılından sonra ayakta kalabilmiş bu Türk vakıf eserleri Arnavutluk Diyanet İşleri Başkanlığı'na iade edilme işlemleri devam etmektedir. Asli fonksiyonlarına dönüştürülen bu yapılarda yoğun bir şekilde onarım çalışmaları devam etmektedir.

Arnavutluk'taki Türk mimari eserleri, Klasik ve geç dönem Osmanlı mimari özelliklerini taşımaktadırlar.[9] Cami ve diğer yapılarda kullanılan duvar süslemeleri Batı tarzındaki duvar süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Tiran'da Ethem Bey ve Berat'ta Bekarlar camilerindeki duvar süslemeleri buna örnek teşkil etmektedirler.



Arnavutluk, Ciyokastra.

Bulgaristan, Demir Baba Türbesi.

2. BOSNA-HERSEK

Bosna- Hersek, Fatih Sultan Mehmet tarafından 1463' de Türk idaresine katılmasına rağmen,[10] bölgede Türk kültürü ve hakimiyetinin yerleşmesi, ancak 16. yüzyılın ilk yarısında veya başka bir deyişle Türk - Macar savaşlarından sonra gerçekleşebilmiştir.[11]

Bosna- Hersek'de Osmanlının ilk hakim olduğu yıllarda birer küçük yerleşim yeri olan Saraybosna, Mostar, Travnik ve Zvornik iktisadi ve ticari hayatın artmasıyla kısa bir dönemde büyük şehir görünümüne gelmişlerdir. Osmanlı Devleti askeri idari yönde ağırlığını gösterirken, buna karşılık Vakıf Müesseseleri müstakil olarak halkın dini, sosyal, kültürel ve ticari alanlarında ihtiyaçlarını karşılayacak vakıf eserleri inşa etmekle uğraşmıştır.

Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Bosna - Hersek'te Osmanlı idaresi döneminde dini, sosyal, eğitim, ticari ve askeri amaçlı olmak üzere toplam 3560 yapı inşa edildiği belirtilmiştir.[12] Bu yapıların kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami-Mescit (1182), Tekke (75), Türbe (135)	1392
Eğitim:	Medrese (76), Mektep (874), Darulkurra (2), Ruşdiye (2), Kütüphane (6)	960
Ticari:	Han (622), Bedesten (2), Arasta (4), Kervansaray (8)	636
Askeri:	Kale, (64), Kule-Ocak (135)	199
Sosyal:	İmaret (9), Hamam (45), Saat Kulesi (24), Çeşme (146), Köprü (121), Su Kemeri (1), Saray-konak (27)	373
Yekün		3560

Bulgaristan, Şumnu, Şerit Halil Paşa Camii.

Bosna-Hersek'te Türk eserlerine karşı tahribat Avusturya işgaliyle başlamıştır. Nitekim 1717-1738 yılları arasında Saraybosna'yı işgal eden Avusturyalı'lar sadece bir gecede şehirde mevcut 177 camiden 120'sini ateşe vermişlerdir.[13] Saraybosna bütün bu tahribata rağmen günümüze kadar Türk şehir dokusunu koruyan ender şehirlerden biridir. Gazi Hüsrev Bey Camii, medresesi, hanı, hamamı, hanikahı ile bu külliyenin hemen yakınındaki 'Baş Çarşı' şehir merkezinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Bosna-Hersek'te Türk eserlerime karşı tahribat Krallık ve komünist dönemi Yugoslavya'sında da devam etmiştir. Ancak, son 1992-1995 yılları arasındaki savaşta, Sırp ve Hırvat güçleri tarafından mevcut 1701 cami ve mescitten 614'ü tamamen 307'si kısmen toplam 921 cami ve mescidi tahrip ettikleri tespit edilmiştir.[14] Savaştan önce mevcut 90 türbeden 37'i tamamen 7'i kısmen, 15 türbeden 4'ü tamamen 5'i kısmen tahrip olmuştur. Bu savaşta, Mostar'da şehirle simgeleşen Mostar Köprüsü ve Hacı Hasan Camii, Odzak'ta Çarşı Camii, Stolaç'ta Fahraddin Rizvan Bey Külliyesi, Balkanlarda Türk Mimarisi örneklerinden UNESCO tarafından koruma altına alınan tek örnek Foça Alaca Camii, Banyaluka'da Arnavudiye- Defterdar Camii ve Ferhat Paşa Camii, Poçitel Hacı Ali Camii, Nevesinje Hünkar Camii, Çayniçe'de Sinan Paşa Camii, Vişegrad'ta Gazanfer Bey

Bulgaristan, Razgrad, Akyazılı Tekkesi.

ve II. Mehmet Fatih camileri tamamen yıkılan önemli eserlerimizden sadece birkaçıdır.[15] Savaştan nasibini almayan eserlerimizin sayısı yok denecek kadar azdır. Yıkılan bu yapıların çoğu 16. ve 17. Yüzyıl Klasik Osmanlı mimarisi özelliklerini taşıyan merkezi kubbeli yapılardır.[16] Çoğu yapılarda kesme taş kullanıldığı görülmektedir. Avrupa Birliği ve UNESCO'nun 25.04.1996 tarihinde Viyana'daki toplantılarında restorasyonu mümkün olan yapıların onarılması için maddi imkanın temin edileceğini karara bağlamışlardır.[17] Ancak, yapıların onarımı devam ettiği bu dönemde bu yardımlardan pek faydalanıldığı söylenemez.

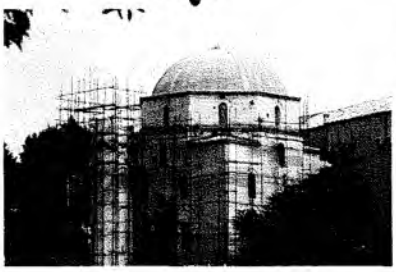
3. BULGARİSTAN

Bulgaristan Balkan ülkeleri içerisinde en çok Türk nüfusuna vatan teşkil etmiş olması dolayısıyla en fazla Türk eseri inşa edilmiş bir yerdir. Bulgaristan'da beş asırdan fazla süren Türk hakimiyeti döneminde 3339 Türk eseri inşa edilmiştir.[18] 1878'de Türk hakimiyetinden çıkan Bulgaristan, gerek Türk nüfusuna gerekse Türk eserlerine karşı amansız bir imha siyaseti takip etmiştir. Bu sebeple Bulgaristan'da inşa edilmiş Türk eserlerinden günümüze kadar ayakta kalabilenlerin sayısı 150 civarındadır. Bu eserleri hemen her şehir ve kasabada görmek mümkün ise de bilhassa bulundukları yerler olarak Filibe, Şumnu, Aytos, Vidin, Stara Zagora, Pazarcık, Sofya, Razgrad ve Küstendil sayılabilir. Bulgaristan'da Türk hakimiyeti döneminde inşa edilen eserlerimizin kullanım amacına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami-Mescit (2356), Tekke (174), Türbe (27)	2557
Eğitim:	Medrese (142), Mektep (273), Darül-Kura (2), Kütüphane (2)	419
Ticari:	Han (116), Kervansaray (16), Bedesten (3), Arasta (1)	136
Askeri:	Kale (5), Kule -Ocak (1)	6
Sosyal:	İmaret (42), Hamam (113), Saat Kulesi (2), Köprü (24), Çeşme (36), Hastane (1), Saray (3)	221
Yekün		3339

Bulgaristan'da Türk eserine karşı gözle görünür bir tahribat olmuştur. Ayakta kalabilenler, Türk ve Müslüman soydaşlarımızın yoğun olarak yaşadığı Filibe (Plovdiv), Haskovo, Kırcali, Pazarcık, Aytos, Razgrad, Küstendil, Şumnu ve yabancı diplomasinin olduğu Sofya şehir

Bosna-Hersek, Gazi Hüsrev Bey Medresesi.



Bosna-Hersek, Mostar, Mehmet Karagöz Camii.

Bosna-Hersek, Blagay Halveti Tekkesi.

merkezlerindeki gözde yapılardır. Önemli yapılar arasında, Balkanlarda en büyük cami olarak kabul edilen Hüdavendigar Camii, İmaret Camii ile Hacı Hasan-zade Hamamı, Sofya Banya Başı (Seyfullah Efendi) Camii, Küstendil Fatih- Kanuni Camii ile İshak Paşa köprüsü, Şumnu Şerif Halil Paşa Camii, Medresesi, Kütüphanesi ve Bedesteni, Yanbolu Bedesteni, Svilengrad Cisr-i Mustafa Paşa Köprüsü, Razgrad – İsperih Demir Baba Türbesi, Obroçişte – Balçık Akyazılı Tekke ve türbesini sayabiliriz. Bu yapılardan Şumnu Şerif Halil Paşa külliyesi hariç, hepsi Erken Osmanlı Mimari özelliklerine sahiptir. Bunların çoğunda almaşık tarzı duvar örgüsü ve tonoz örtü sistemi kullanılmıştır. Balkanlarda merkezi kubbeli cami örneklerinden en büyüğü sayılan Şerif Halil Paşa Camii'nde ise malzeme olarak kesme taş kullanılmıştır.

4. HIRVATİSTAN

Hırvatistan'da Osmanlı döneminde inşa edilen Türk eserleri genellikle Osjek, Varajdin, Vinkovci, Slavonski Brod ve Vukovar şehirlerindeydi. Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Hıvatistan'da toplam 187 vakıf eserinin inşa edildiği belirtilmiştir.[19] Bu eserlerin kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami-Mescit (96), Tekke (12), Türbe (3)	111
Eğitim:	Medrese (6), Mektep (19)	25
Ticari:	Han (16), Kervansaray (1)	17
Askeri:	Kale (12), Kule (2)	14
Sosyal:	Hamam (6), Köprü (2), Çeşme (12)	20
Yekün		187

Hırvtistan 1878'de Türk hakimiyetinden çıktıktan sonra Avustur'ya idaresine geçmesiyle buradaki Türk eserlerine karşı amansız bir tahribat siyaseti uygulanmıştır. Günümüzde sadece 6 – 7 esrin izlerini görmek mümkündür. Bu yapılar arasında Zagreb - Varajdin yolu üzerinde Hasanovo (Hasan Ağa Köyü)'da bir cami izi, Slavoski Brod'ta cami, Osjek'te cami ve hamam, Split - Knin yolu üzerinde bir cami ve hamam izlerini sayabiliyoruz. Burada Avusturya'nın Türk eserlerine karşı başlattığı temizlik hareketi belki de en şiddetli bir şekilde uygulananıdır.

5. KOSOVA 361

Kosova 1389'daki "Kosova Muharebesi" ile Türk idaresine katılmıştır. Arnavut ve Türk nüfusun çoğunlukta yaşadığı Kosova'da hemen her şehir ve kasabada Türk eserlerini görmek mümkündür. Günümüzde kısmen de olsa Türk şehir dokusunu hala koruyan Prizren, İpek ve Cakova şehir merkezleri vardır. Kosova'da en önemli yapılar arasında Priştine yakınında Meşhedi Hüdavendigar Türbesi, Priştine Fatih Camii, Çarşı Camii, Prizren Sinan Paşa, Mehmet Paşa Camii ve hamamı, Kukli Bey Camii, Terzi Memi Bey Camii ve köprüsü, Cakova Hadım Camii ve Mahmut Paşa camilerini sayabiliriz. Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Kosova'da toplam olarak 361 eserin kaydı olduğu anlaşılmaktadır.[20] Kullanım amaçlarına göre eserlerin dağılımı şu şekildedir:

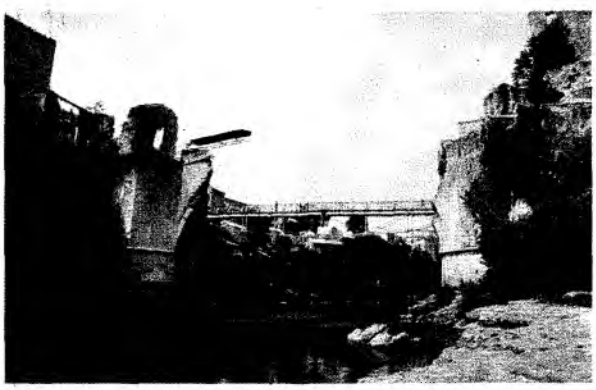
Dini:	Cami (215), Tekke (24), Türbe (9)	248
Eğitim:	Medrese (15) , Mektep (26)	41
Ticari:	Han (42)	42
Askeri:	Kale (2), Kule-ocak (1)	3
Sosyal:	Hamam (9), Köprü (11), İmaret (2), Çeşme (1), Saat Kule (4)	27
Yekün		361

Kosova'da günümüzde ayakta kalan yapıların sayısı 70'dir. Son 1999'daki Sırp işgalinde kısmen tahrip olan yapıların sayısı 30'dur. Bu savaşta en fazla hasar gören

İpek, Cakova, Gilan ve Mitroviçe'deki yapılardır. Savaştan hasar gören yapılar arasında Cakova Hadım Camii, Bektaşi tekkesi, İpek Defterdar Camii, Kurşunlu Camii, Fatih (Bayraklı) Camii ve Bulazade Camilerini sayabiliriz Savaştan sonra hemen onarımlara başlanmıştır.

6. MACARİSTAN 724

Macaristan' 16. ve 17. yüzyılda süren Türk hakimiyeti 150 yıla yakın bir süre devam etmiştir. Burada Türk eserlerinin yoğun olduğu şehirler arasında, Budapeşte, Peç, Szigetvar, Egri, Siklos, Estergon, Hatvan ve Mohaç şehirlerini sayabiliriz. Osmanlı döneminde sadece Budin'de 24 cami, 46 mescit ve türbe, 5 medrese,16



Bosna-Hersek, Mostar Köprüsü.

okul,10 tekke,8 kaplıca, 5 hamam, 1 baruthane ve 75 çeşme yapısı olduğu belirtilmektedir.[21] E.H.Ayverdi'nin ve Geza Feher'in yaptıkları araştırmalara göre Osmanlı hakimiyeti döneminde 724 Türk eseri inşa edildiği belirtilmektedir.[22] Bu eserlerin kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami (200), Tekke (39), Türbe (23)	352
Eğitim:	Medrese (40), Mektep (85), Darül-kurra (1)	126
Ticari:	Han (39), Kervansaray (1)	31
Askeri:	Kale (31), Kule-ocak (2)	35
Sosyal:	İmaret, (2), Hamam (32), Köprü (1), Saat Kulesi (1), Çeşme (135), Su Kemeri (1), Saray-Konak (8) Daruşşifa (1)	180
Yekün		724

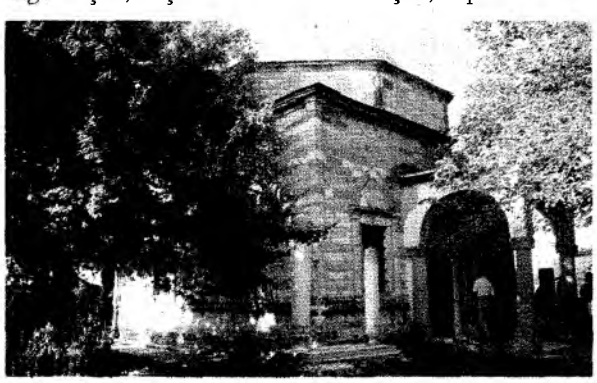
Macaristan'ın Türk hakimiyetinden sonra Avusturya'nın Habsburg İmparatorluğu idaresine girmesiyle Türk eserlerinin çoğu yıkılmıştır. Günümüzde kısmen veya tamamen ayakta olan yapı sayısı 13'tür. Ayakta olan cami örneklerinden bir kısmı müze, birkaçı kiliseye dönüştürülmüş, geriye kalanları da farklı amaçlar için kullanılmaktadır. Macaristan'da ayakta kalabilen önemli yapılar arasında Budapeşte'de kliseye dönüştürülen Toygun Paşa Camii duvar izleri, Gül Baba Türbesi, ve 3 hamam, Peç Gazi kasım Paşa ve Cakovalı Hasan Paşa Camileri ile İdris Baba türbesi, Szigetvar Kale içi camii ve şehir merkezinde kliseye dönüştürülen Ali Paşa Camii ve Egri'de minare yapısını sayabiliriz.

Kosova, Priştine Fatih Camii.

7. MAKEDONYA

Bugünkü Makedonya bölgesi 1392 yılında Paşa Yiğit Bey tarafından Osmanlı İmparatorluğu topraklarına katılmış, 10 Ağustos 1913 tarihli Bükreş Antlaşması ile Sırbistan'a verilişine kadar beş asırdan fazla bir süre Osmanlı yönetiminde kalmıştır.

Tarih boyunca Doğu ile Batı arasında köprü vazifesi görmesi itibariyle Makedonya'nın ticari ve ekonomik yönden güçlü bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Sahip olduğu askeri, ticari, ekonomik, kültürel ve sosyal önemin-den dolayı Osmanlı yönetiminin Makedonya'da yoğun bir imar faaliyeti yürüttüğü görülmektedir. Makedonya'da günümüzde kısmen de olsa Türk şehir dokusunu yansıtan önemli şehirler arasında Üsküp, Manastır, Ohri, Kalkandelen,Pirlepe ve İştip'i sayabiliriz. Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Tapu Kadastro



Kosova, Priştine I. Sultan Murat Türbesi.

Genel Müdürlüğü Arşivi, Makedonya Milli Arşivi ve mahalli vakıf kuruluşlarında incelenebilen vakfiye ve defter kayıtlarından, Makedonya'da mimari değeri olan 1411 yapının inşa edildiği anlaşılmaktadır.[23] Makedonya'da Türk hakimiyeti döneminde inşa edilen yapıların kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami (765), Tekke (77), Türbe (42)	884
Eğitim:	Medrese (67), Mektep (132), Kütüphane (5), Darülkurra (4)	208
Ticari:	Han (65), Kervansaray (6), Bedesten (3), Arasta(1)	75
Askeri:	Kale (6), Kule (8), Kışla (6), Darphane (3)	23
Sosyal:	İmaret (13), Hamam (40), Saat Kulesi (10), Çeşme (123), Köprü (20), Su Kemeri (1), Şifahane (9), Matbaa (1), Postane (1), Konak (9)	221
Yekün		1411

Makedonya Cumhuriyeti Tabiat ve Kültür Varlıklarını Koruma Enstitüsü'nde 225 Türk eseri kayıtlıdır. Bunların 107 tanesi "eski eser" statüsündedir. Bu statüye alınmış eserler koruma altında olup bunlar üzerinde her türlü tasarrufta bulunma hakkı sadece bu kuruma aittir. Bu eserlerin 43'ü dini, 64'ü sosyal amaçlı yapılardır. Bu kurumda 118 Türk eseri de "kültür varlığı" olarak kayıtlıdır. Kültür varlığı olarak kaydedilmiş bu eserler, eski eser statüsüne sahip olanlar gibi Makedonya Cumhuriyeti Tabiat ve Kültür Varlıklarını Koruma Enstitüsü'nün tasarrufu ve koruması altında değildir. Bu eserlerin 93'ü dini, 25'i ise sosyal amaçlıdır.

Makedonya Cumhuriyeti Tabiat ve Kültür Varlıklarını Koruma Enstitüsü tarafından kısmen veya tamamen restore edilen yapıların sayısı 20 civarındadır. Restorasyon ve konzervasyona tabi tutulan yapıların çoğunluğu Üsküp'tedir. Bu şehirde 1963 depreminde hasar gören yapıların önemli bir kısmı, UNESCO'nun maddi desteğiyle Makedonya Cumhuriyeti Tabiat ve Kültür Varlıklarını Koruma Enstitüsü tarafından restore edilmiştir. Eski eser statüsünde kaydı devam etmesine rağmen yıkılmış olan Köprülü Kumsal Camisi ve Üsküp Faik Paşa Camisi gibi yapı örnekleri de vardır.

Kosova, Prizren Sinan Paşa Camii.

Kosova, Cakova, Hadım Ağa Camii.

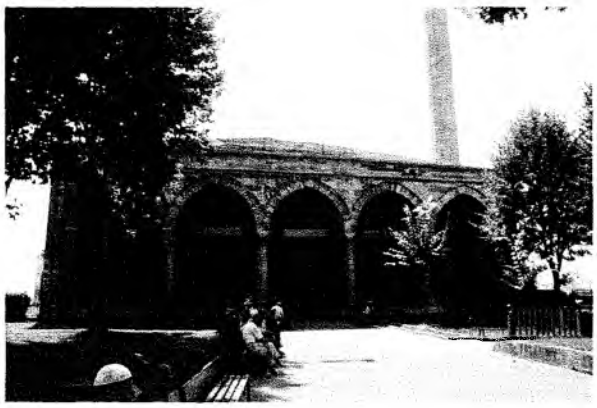
Makedonya'da Osmanlı idaresinin çekilmesinden sonra özellikle şehir varoşları ile köylerde eski vakıf eserlerin yerine yeni vakıf eserleri inşa edilmiştir. Günümüzde bunlardan ayakta kalabilen vakıf eserlerin sayısı 468'dir. Bu verdiğimiz rakamlarda bizlere Balkanlar'da Türk vakıf eserlerinin en iyi korunan Balkan ülkelerinden biri Makedonya ve Bosna -Hersek olduğu anlaşılmaktadır.

8. ROMANYA

Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Romanya'da Türk hakimiyeti döneminde toplam 291 yapı inşa edildiği anlaşılmaktadır.[24] Kullanım amaçlarına göre yapıların dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami (165),Tekke (7), Türbe (7)	179
Eğitim:	Medrese (11), Mektep (37)	48
Ticari:	Han (20)	20
Askeri:	Kale(10), Kule (2)	12
Sosyal.:	Hamam (18), Çeşme (8), İmaret (2), Köprü (2), Saat Kulesi (2)	32
Yekün		291

Bu eserlerde günümüzde sadece 30'a yakın yapı gelebilmiştir. Burada ayakta kalabilmiş Türk eserlerinin çoğu Köstence, İsahakça ve Mecitli, Babadağ bölgelerindedir. Günümüzde ayakta kalabilmiş önemli yapılar ara-



Üsküp, Sultan Murat Camii.

sında Köstence Gazi Bali Bey ve Hünkar Camileri ile Bayram Dede Türbesi, Babadağ Sarı Saltuk Türbesi ve Gazi Ali Paşa Camii ve türbesi, Mangalya Esma Han Sultan Camii ve Mecidli'de Sultan Mecid Camii'dir.

9. YENİ YUGOSLAVYA (SIRBİSTAN - KARADAĞ - VOYVODINA - SANCAK)

Yeni Yugoslavya'nın siyasi sınırlar içerisinde kalan Sırbistan, Karadağ, Voyvodina ve Sancak bölgeleri 16. Yüzyılın başlarından itibaren Türk idaresine katılmışlardır.

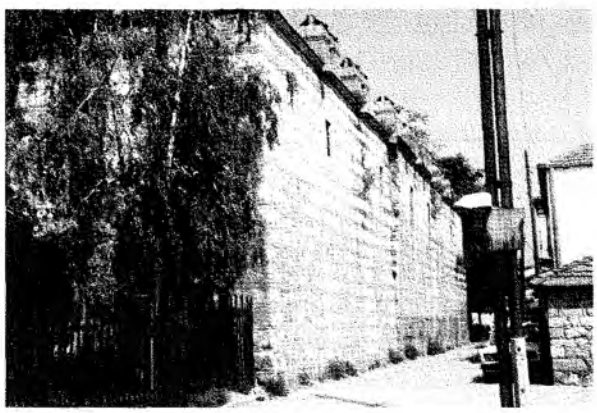
Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Yeni Yugoslavya'da Türk hakimiyeti döneminde toplam 1098 eserin inşa edildiği anlaşılmaktadır.[25] Bunların kullanım amacına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami (484), Tekke (80), Türbe (16)	580
Eğitim:	Medrese (68), Mektep (121), Darrulkura ve hadis (4)	193
Ticari:	Han (97), Kervansaray (5), Bedesten (1)	103
Askeri:	Kale (17), Kule-Ocak (3), Burç (1), Darphane (1), Baruthane (1)	23
Sosyal:	İmaret (9), Hamam (49), Çeşme (86), Saat kulesi (2), Köprü (42), Su kemeri (1), Saray-Konak (10)	199
Yekün		1098

Divne Curiç-Zamalo tarafından "1521- 1867 Yılları Arasındaki Türk Hakimiyeti Döneminde Mimari ve İmar açısından Belgrad" konulu doktora tezinde,[26] Belgrad'ta yeri tespit edilen ve arşiv fotoğrafları bulunan 59 cami ve mescit, 2 Bedesten, 5 Kervansaray, 19 han, 3 medrese, 5 imaret, 2 şifahane, 11 çeşme ve 18 saray- konak yapısından bahsetmektedir. Günümüzde ise Belgrad'ta Bayraklı Camii ve kale içinde iki hamam kalıntısı ile Terazi Çeşmesi olarak adlandırılan bir çeşme yapısı ayaktadır. Yeni Yugoslavya'da Karadağ ve Sancak bölgesi dahil ancak 70'e yakın yapı ayakta kalabilmiştir. Ayakta olan yapıların çoğu Sancak bölgesinde Novi Pazar, Rojaj ve Tutin ile Karadağ Cumhuriyeti'ndeki Podgoriça şehirlerindedir. Sırbistan'da Türk eserlerinin mevcut durumu ise yok denecek kadar azdır. Sadece Belgrad ve Niş'te göstermelik olarak 2-3 eser ayakta kalabilmiştir.

10. YUNANİSTAN

Yunanistan 1385 Selanik zaferiyle Türk idaresine katılmıştır. Türkiye ile Yunanistan arasında yapılan nüfus mübadelesinden önce Türk nüfusunun Balkanlarda yaşadığı en yoğun ülkelerden biriydi. Balkanlarda Yunanistan'ın Türk idaresine en erken katılan ülkelerden biri olması sebebiyle sayı itibariyle en fazla Türk eserinin bu ülkede inşa edildiği görülmektedir. Türk eserlerinin yoğun olarak bulunduğu şehirler arasında Selanik, Vardar Yenicesi, Kavala, Gümülcine, Dimetoka, İskeçe ve Yanya şehirlerini sayabiliriz.



Üsküp, Kurşunlu Han.

Üsküp, Isa Bey Camii.

Ayverdi'nin Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivlerindeki belgelere dayanarak yaptığı araştırmada Yunanistan'da beş asırdan fazla Türk hakimiyeti döneminde toplam 3771 eser inşa edilmiştir [27]. Bu eserlerin kullanım amaçlarına göre dağılımı şu şekildedir:

Dini:	Cami-Mescit (2336), Tekke (307), Türbe (30)	2673
Eğitim:	Medrese (182), Mektep (315), Darülkurra (7)	504
Ticari:	Han (171), Kervansaray (10)	181
Askeri:	Kale (22)	22
Sosyal:	İmaret (65), Hamam (134) , Saat Kulesi (5), Köprü (25), Çeşme (10), Su Kemeri (6), Sebil (4), Hayratlar (142)	391
Yekün		3771

Bunlardan günümüze gelebilen yapıların sayısı 80 civarındadır. Günümüzde ayakta kalabilmiş yapıların çoğu Türklerin yoğun olarak yaşadığı Batı Trakya bölgesidir. Yunanistan'daki Türk eserleri Erken Osmanlı mimari özelliklerini taşımaktadırlar. Ayakta kalabilmiş önemli yapılar arasında Dimetoka Mehmet Çelebi Camii, Mehmet Ali Paşa Türbesi, Atina Fethiye Camii, Kavala Gazi Evrenos Bey İmareti ve Bedesteni,Selanik İshak Paşa, Sultan Murat, Hamza Bey ve Kazım Paşa camileri, Serez Mehmet Bey, Mustafa Paşa ve Zincirli camileri ve Yanya Aslan Paşa camii'dir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Balkanlar'da 1913'te Türk hakimiyetinin çekilmesinden sonra, Türk yapılarının büyük bir kısmı zamanla yıkılıp ortadan kaldırılmış; bir kısmı birkaç duvar parçası veya harabe halinde, çok az bir kısmı da eski orijinal haliyle veya tamiratlarda değişerek günümüze ulaşabilmiştir. Yapıların büyük bir kısmının yok olmasında değişik tarihlerde vuku bulunan savaşların, yangın ve deprem gibi tabii afetlerin yanı sıra tarihi mirasa sahip çıkması gereken kurum, kuruluş ve kişilerin bilinçsizliğinin de rolü vardır.

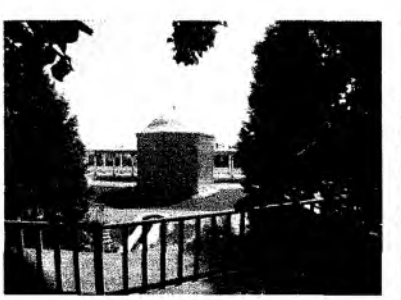
En önemli sebep ise, Balkan ülkelerindeki yönetimlerin şehir görüntüsünü Osmanlı varlığı ve kültürüne ait yapılardan "temizlemek" maksadıyla şehir imar planlarını bahane ederek giriştikleri kasıtlı tutumlardır.

Balkanlarda Türk eserlerinin durumuna genel olarak baktığımızda, Makedonya, Bosna-Hersek ve Kosova'daki yapılar, diğer Balkan ülkelerine nispetle daha iyi korunmuş ve bakımlıdır diyebiliriz.

Türklerin ve Müslümanların azınlıkta kaldığı Bulgaristan, Makedonya, Bosna- Hersek veya tamamen terkettikleri Sırbistan, Macaristan, Karadağ ve Hırvatistan gibi ülkelerde bulunan Türk eserlerindeki tahribat büyük boyuttadır. Bu ülkelerdeki Türk eserleri ya bakımsız yada kendi hallerine terkedilmiş durumdadırlar. Burada ayakta kalabilen bir kısım eserde sahipsiz kaldığı için farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Buna örnek olarak, Bulgaristan'da Sofya'da Mahmut Paşa Camii'nin başlangıçta kilise, şimdi müze, Macaristan'da Peç'te Kazım Paşa ve Zigetvar'da Ali Paşa camilerinin kilise, Makedonya'da Haydar Kadı Camii'nin depo olarak kullanıldığını gösterebiliriz.

Balkanlar'da Türk yapıları plan, hacim biçimlenişi, malzeme ve teknik, cephe düzeni ve süsleme bakımından Osmanlı – Türk mimarisinin bir bölümünü teşkil etmektedir. Balkan ülkelerindeki Türk eserleri Anadolu'daki çağdaşı yapılarla pek çok bakımdan benzerlikler göstermektedirler. Öte yandan Balkanlar'da, Anadolu Türk mimarisinde de örneği az bulunan, son cemaat kısmında üç kubbe yerine iki kubbe kullanılan Üsküp Muslihuddin Abdulgani (Dükkancık) Camii ve Yeni Pazar (Novi Pazar)'da Altın Alem Camisi gibi yapılara rastlanmaktadır.

Macaristan, Budapeşte-Türk Şehitliği.



Macaristan, Gülbaba Türbesi.

Macaristan, Peç.

Macaristan.

Balkanlar'da kısmen veya tamamen ayakta olan camilerin Erken ve Klasik Osmanlı Mimarisi'nin plan ve hacim, malzeme, teknik ve süsleme anlayışını devam ettirdikleri dikkat çekmektedir. Bulgaristan, Yunanistan ve Makedonya'daki eserler genellikle Erken Osmanlı Mimarisi özelliklerini taşırken, Bosna-Hersek, Macaristan ve Arnavutluk'taki eserler Klasik Osmanlı Mimari özelliklerine sahiptir. Bu farklılık bölgelerin fethediliş tarihlerinden kaynaklanmaktadır.

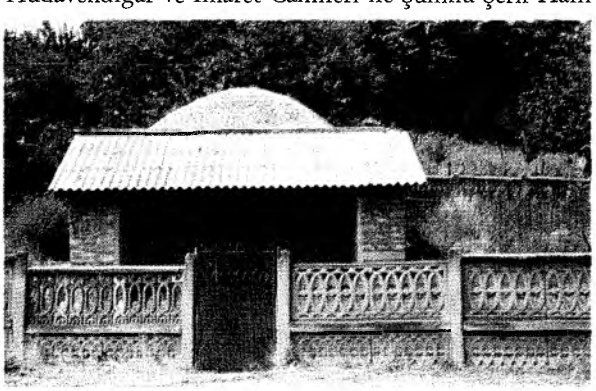
Balkanlardaki camiiler, plan ve hacim biçimlenişi bakımından "Bazilikam", "zaviyeli "ve "Tek kubbeli" olmak üzere üç tiptedir:

a) Bazilikal plan şemasının kökeni Bizans devrenin erken tarihli kiliselerine kadar götürülmektedir. Bu plan şeması Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinde de uygulandığı görülmektedir. Balkanlar'da Bazilikal planlı camiler arasında, Filibe (Plovdiv) Hüdavendigar Camii (1364), Sofya Mahmut Paşa (15. yy), Üsküp II.Sultan Murat (1438) ve Karlı İli Mehmet Bey (Burmalı) Camileri ile Dimetoka Mehmet Çelebi (15. yy) camiini sayabiliriz.

b) Zaviyeli Camiler ters "T" tipi camiler olarak da adlandırılmaktadır. Bu tip camiler, Beylikler ve Özellikle Erken Osmanlı Döneminde inşa edilmişlerdir. Gerek Anadolu'da gerekse Balkanlar'da bu tip camiler 15. yüzyılın ilk yarısından sonra yaygın bir şekilde yapılmışlardır. Balkanlar'da Zaviye tipi camiler arasında, Üsküp İshak Bey (Alaca) Camii (1438), İsa Bey Camii (1475), Filibe İmaret (Şehabuddin) Camii (1464), Selanik Alaca camii (15. yy), Serez Mehmet Bey Camii (15. yy) ve Saraybosna Gazi Hüsrev Bey Camii (1531) sayılabilir.

c) Tek kubbeli camiler,Türk mimarisinde 16. yüzyıldan itibaren inşa edilmiştir. Tek kubbeli, önünde üç bölümlü son cemaat yeri ile genellikle batı cephesine bitişik minaresi olan anıtsal cami tipi örnekleri Bosna-Hersek ve Macaristan'daki yapılarda yoğunluk kazanmaktadır. Ancak, sayıları az da olsa diğer Balkan ülkelerinde de görmek mümkündür. Tek kubbeli camiler Klasik Osmanlı Mimarisi özelliklerini taşımaktadırlar. Balkanlar'da Klasik Osmanlı Mimarisi özelliklerini taşıyan camiler arasında, Üsküp Yahya Paşa (1506) , Manastır Haydar Kadı (1561), İşkodra Kurşunlu (Mehmet Buşatlı), Saraybosna Ali Paşa (1560),Ferhat Bey (16. yy), Kosova'da Cakova Hadım Ağa (16. yy) ve Macaristan Peç'te Kazım Paşa (16. yy), Bulgaristan Şumnu Şerif Halil Paşa (1620) camilerini sayabiliriz. Ohri'de Ali Paşa (16. yy), Emin Mahmut (18. yy) ve Kuloğlu, (17yy), Kalkandelen (Tetova)'de Alaca (16. yy), Tiran'da Ethem Bey (1720) gibi camiler yukarıda işaret edilen genel mimari karakteri muhafaza etmekle birlikte yerel özellikler de taşımaktadırlar. Örneğin, Ohri'de Ali Paşa Camii'nin beden duvarları kısa, kubbe kasnakları çok yüksek tutulmuştur. Emin Mahmut Camii beşgen, Kuloğlu Camii sekizgen bir plana sahip olması, burada yaygın olan Bizans Klise mimarisi örneklerinden etkilenerek yapılmış olabileceği ihtimali üzerine tahmin edilmektedir. Bu plan tipi geleneksel Türk mimarisinde görülen bir özellik değildir.

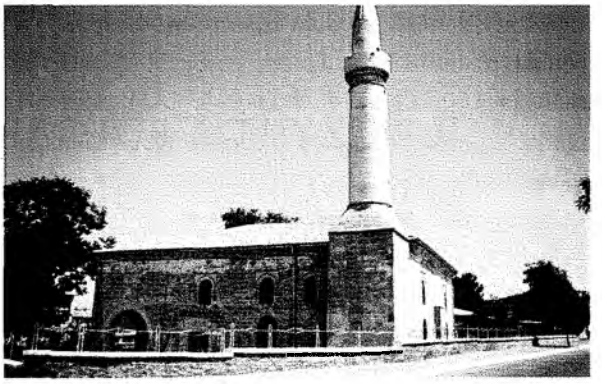
Balkanlarda Anadolu Türk resim geleneği paralelinde 16 - 19. yüzyılları arası yapılan duvar süslemelerinde; malakari (Üsküp Mustafa Paşa Camii pandantifleri ve kandil gezintisinde), kalem işi (Foça Alaca Camii,Mostar Hacı Mehmet Karagöz Bey ve Koski Mehmet Paşa Camileri, Saraybosna Gazi Hüsrev Bey, Ali Paşa ve Ferhat Bey Camileri, Üsküp Sultan Murat Camii, Manastır Haydar Kadı camii, Kosova Priştine Fatih Camii, Filibe Hüdavendigar ve İmaret Camileri ile Şumnu Şerif Halil



Romanya, Babadağ Sarı Saltuk Türbesi.

Paşa Camii ile Razgrad Demir Baba Türbesi, Arnavutluk Berat Bekarlar Camii ve Şkodra Buşatlı Mehmet Paşa Camii vb.), tempera (Kalkandelen Alaca Camii ve Harabati Baba Tekkesi, Manastır Kadı Mahmut Camii, Kosova Prizren Sinan Paşa Camii, Romanya İshakça İshak Paşa Camii, Macaristan Peç Kazım Paşa Camii, Arnavutluk Berat II. Bayezit Camii, Giokastra – Nepravişta Melami Tekkesi ve Tiran Ethem Bey Camii) ve yağlı boya (Üsküp İsa Bey Camii, Manastır İshak Çelebi Camii, Arnavutluk Korça Mirahor Camii, Permet – Fraşeri köyü Nasibi Sultan Tekkesi, Elbasan Nazaresa Camii, Kosova Prizren Mehmet Paşa Camii) tekniği kullanılmıştır. Balkanlarda saydığımız bu yapı örneklerinin duvar süslemelerinde bitki, manzara, nesne ve hat sanatı konuları işlenmiştir. Kalkandelen Alaca, Tiran Ethem Bey, Berat Bekarlar camilerinde hem iç hem dış duvar yüzeylerinde duvar süslemelerine yer verilmiştir.

Balkanlar'daki Türk mimarisinde 15.ve 16. yüzyıllarda inşa edilen yapı örneklerinde genellikle Bizans ve Erken Osmanlı dönemi yapılarında sıkça karşılaştığımız bir sıra düzgün kesme taş, iki, üç veya dört sıra tuğla almaşık tekniği kullanılmıştır. 17-19. yüzyıllar arasında inşa edilen yapılar arasında ise, kaba kesme taş, moloz taş ve dolgu duvara yer verilmiştir. Bu dönemde inşa edilen bazı yapılarda kerpiç ve tuğla kullanıldığı görülmektedir.



Romanya, Babadağ..

Balkanlar'da mimari ve estetik açılardan önemli olan Türk eserleri,Türklerin haklı olarak iftihar kaynağı olmanın yanısıra, aynı zamanda bölgede yaşayan insanların ve insanlığın ortak mirası ve zenginliğidir. Bu itibarla söz konusu eserlerin korunması, aslına uygun bir şekilde restore edilmesi ve kullanılması için öncelikle Türkiye ve Balkan ülkelerinin ilgili kurumlarının işbirliği içerisinde bulunmaları gerekmektedir. Başlangıçta Balkanlar'daki Türk eserlerinin bir envanterinin hazırlanmasına ihtiyaç vardır. Başlatılacak ortak onarım projelerine de uluslararası kuruluşlardan da maddi destek istenebilir. İnsanlığın ortak mirası olan bu eserlerimizin onarımına, her ülke ve kuruluştan destek bulunabileceğini umuyoruz.

---

1 S. Tihiç, *İslamska Umetnost u Jugoslaviji*, Beograd 1979, s. 22
2 C. Truhelka, *Tursko - Slovenski Spomenici Dubrovačka Arhive*, Sarajevo,1911, s.28.
3 Ö. L. Barkan, " İstila Devrinde Kolonizatör Türk Dervişleri ve ZaviyelerV", *Vakıflar Dergisi, S:2*, Ankara 1942, s.135.
4 T. Gökbilgin, "15. Ve 16. Asırlarda Edirne ve Paşaeli Livası", *İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.3, İstanbul 1952, s.158.
5 H. Kreşevljakoviç, " Stari Bosanski Gradovi " , *Naše Starine*, S.2, Sarajevo 1954, s. 12.
6 E. H. Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, C.1 - C.4, Kitap 1 - 6, İstanbul 1981 - 1982
7 Aleksander Meksi, "Arhitektura Dhe Restaurimi i Xhamise Se Haxhi Ethem Beut Ne Tiran", *Monument*, S.14, Tiran 1977, s.125 ; B.Strazmiri, H.Nalbani, N. Ceka, *Monumente Te Arkitektures Ne Shqiperi*, Tiran.1973, s.7
8 Ayverdi, *a.g.e.*, C.4, s. 420.
9 Strazmiri – Nalbani - Ceka, a.g.e. , s.8.
10 A. Hanciç, " 16.yüzyılda Bosna'da Osmanlı Şehirlerinin Oluşumuna Bir Bakış ", *Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı*, İstanbul 1992, s.16.
11 H. Şabanoviç, *Postanak i Razvoj Sarajevo*, Sarajevo 1959, s. 28.
12 Ayverdi, a.g.e., C.2, s. 247; A. Paşiç, *Islamic Architekture in Bosnia and Hercegovina*, İstanbul, 1994, s.206; M.Mujezinoviç, *İslamska Epigrafika Bosne i Hercegovine*, Kn. 1, Sarajevo 1998, s. 9.
13 Şabanoviç, *a.g.e.*, s. 28.
14 M. Omerdiç, *Prilozi Izuçavnju Genocida nad Boşnacima (1992- 1995)*, Sarajevo,1999, s.461-467.
15 Omerdiç, a.g.e. s.461.
16 S. Husedzinoviç, *Kulturna Baştina*, Sarajevo 1998, s. 4.
17 Husedzinoviç, *a.g.e.* , s.5.
18 Ayverdi, *a.g.e.*, C.4, s. 143; *M.Stainova, Osmanski İskustva na Balkanite !5 –18. Vek*, Sofya 1995, s.35; M.Kiel, " Some Early Otoman Monuments in Bulgarian Thrce", *Belleten*, C. 33, Ankara 1974, s. 636.
19 Ayverdi, *a.g.e.*, C. 2, s. 420.
20 Ayverdi, *a.g.e.*, C. 2, s. 420; Aydın Yüksel, " Kosova'da Türk Eserleri", I.Kosova Zaferinin 600.Yıldönümü Sempozyumu, 26 nisan 1989, Ankara 1992,s.44-54.
21 G. Feher, "Macaristan'da Osmanlı Mimarisi", *Kültür ve Sanat*, Aralık sayısı, Ankara 1991, s.19
22 Ayverdi, *a.g.e.*, C.1, s.271
23 Ayverdi, *a.g.e.*, C. 3, s. 349
24 Ayverdi, *a.g.e.* C.1, s.68.
25 Ayverdi, *a.g.e.* C. 2, s. 250
26 D. Curiç - Zamalo, *Beograd Kao Orientalna Varoş Pod Turcima 1521-1867, Arhitektonsko Urbanistiçka Studija*, Beograd 1977, s. 287
27 Ayverdi, *a.g.e.*, C.4, s. 384.

XVI. YÜZYILDA BULGARİSTAN TOPRAKLARINDA ORTA KOL ÜZERİNDEKİ MENZİL KÜLLİYELERİ

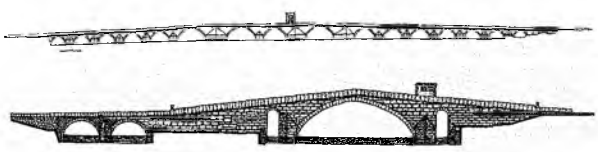
ASSOC. PROF. DR. ALEKSANDIR ANTONOV
SOFYA YÜKSEK İSLÂM ENSTİTÜSÜ / BULGARİSTAN

Bulgaristan topraklarından geçen Orta Kol'daki menzil külliyelerinin meydana gelmesi ve gelişmesi, Bulgar tarihçiliğinde ayrı bir konu olarak değerlendirilmemiştir. Dikkatinize sunulan bu araştırmada, Osmanlı dönemi Bulgar topraklarındaki haberleşme işleyişinin üzerinde durulacaktır.

Via Militaris veya Orta Kol'un Osmanlı Devleti için önemi büyüktür. Bu, İstanbul'u Batı Avrupa ile bağlayan temel yollardan biridir. Osmanlı ordusunun Belgrad'a veya Viyana'ya ihtiyaç halindeki seferberliği, ticaret ve diplomatik ilişkilerin emniyeti kaygılarıyla, devlet bu önemli yolun güvenliği konusunda büyük hassasiyet göstermiştir. Bu yolun önemi dolayısıyla, geçtiği hat üzerinde çok sayıda kervansaray, köprü, cami ve imaretin imarına gidilmiştir. Umumiyetle, bu inşaatlar, sultan, vezir ve yüksek kademeli memurlar tarafından yapılırdı. Nafakasını vakıflar temin ederdi. İmaretler ve diğer inşaat yerleri büyük kompleksler meydana getirir; böylelikle eski şehir merkezlerinin yeni mimari silüyetlerini kuran yeni bölgelerin temeli atılırdı.[1]

Edirne'den sonra, ilk menzil külliyesi, Meriç'in Mustafapasa köprüsü /Svilengrad/ yanındaki köprüsü etrafında oluşturulmuştur.[2] Yontulmuş taştan özel yapılmış duvarda bulunan yazı, kuruluşu hakkında önemli bilgiler verir. Köprü, Hicri 935 yılında, Kanuni Sultan Süleyman idaresi zamanında, çok inşaat yaptırmasıyla ün almış sadrazam Damat Mustafa Paşa tarafından inşa ettirilmiştir.[3] Damat İbrahim Paşa'nın inşa ettirdiği diğer eserlere Gebze'de cami, medrese, zaviye ve imaret, Eskişehir'de imaret, cami ve medrese örnek verilebilir.[4] Trakya'daki diğer köprüler gibi Meriç'teki bu köprü de, Osmanlı mimarlığının klasik dönemine has inşaatlardan sayılabilir. Teknik rakamlarına atılan herhangi bir bakış, büyüklüğünün işaretlerini verir. Köprü 295 metre uzunluğunda, 6 metre 30 santimetre genişliğindedir. İki tarafındaki parmaklıklar, bütün, iri taş parçalarından kurulmuş, 1.10 metre yüksekliğinde, 1.15-1.20 metre uzunluğunda ve 30 santimetre genişliğindedir. Toplam parmaklık sayısı 706'dır. Yol üstü düz, yontulmuş taşla örtülmüştür. Köprünün tam ortasında, sol parmaklığında, 6 metre yüksekliğinde, 4.40 metre genişliğinde, 80 santimetre kalınlığında, düz, yontulmuş taşlardan, üzerinde yazı bulunan bir duvar kurulmuştur.[5] Bu duvar zamanında 20 tane kemer üstündeymiş, ancak şimdi bu kemerlerden sadece 18 tane kalmıştır. İnşaat için, şimdi Yunanistan topraklarında bulunan Karaaba köyünden getirilmiş taşlar kullanılmıştır.[6] Mimari unsurların tahlili, Mustafa Paşa tarafından kurulmuş köprü, Osmanlı mimarlığının klasik dönemine has bir anıttır.

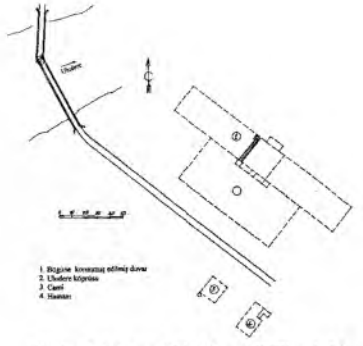
Üç Numaralı Mühime Defterinde yeralan Edirne kadısına gönderilen birkaç sultan emri, menzil külliyesini oluşturan diğer inşaatların gelişmesini izlemek imkanını verir. Birinci emir 23 Mart tarihlidir ve Mustafa Paşa köprüsü üzerinde inşa edilmiş imaretin su tesisatının kuruluşunun, Saruca Paşa tarafından kurulmuş vakfın gelirlerini ihlal etmemesi emredilir. Aynı yılda, 13 Mayıs'ta



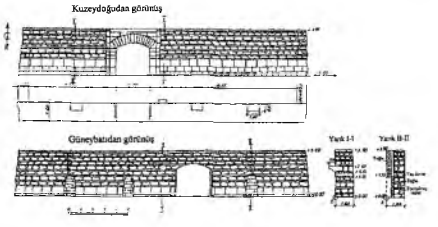
Resim 1. Mustafa Paşa Köprüsü (üstte), Harmanlı'da Uludere Köprüsü (altta).

çıkan ikinci emirle, imaretin ve köprünün yakınında toprakları olan müselemler ile orada yerleşmek ve toprakları sürmek isteyen yeni gelmiş aileler arasında çıkan anlaşmazlık çözülür. Mayıs ve Haziran aylarında çıkan birkaç emirle, imaretlerde mescit değil, cami ve okulun inşa edilmesi emredilir; Caminin inşaatının ise, imaretin inşaatından hemen sonra başlaması istenir. Ayrıca, caminin planlandığının aksine iki değil, bir minareyle kurulması buyrulur.[7]

Söz konusu emirler, devlet kuruluşunun gelişmesini ve onun önceliklerini göstermesi bakımından önemlidir. Mustafa Paşa tarafından inşa edilen köprünün yanında kurulan menzil külliyesi civarında Cisri Mustafapaşa kasabası gelişen bir merkez olur. Kısa bir süre içinde bu kasaba, sultan ordusu için önemli bir menzil istasyonu halini alır.[8] Kurulan mimari kompleks, Edirne ve İstanbul'a giden gezginlerin dikkatini çeker. 1564 yılında Yakob Betsek, hepsi kurşunla örtülü yeni kurulmuş bir hamam, cami, kervansaray bulunduğunu kaydeder.[9] 1578 yılında Stefan Gerlah şunu yazar: "Mustafa Paşa bir caminin, kervansarayın ve başka binanın inşa edilmesini emretmiş. Onlarda yalnız Türkler oturur. Nehrin öbür tarafında Yunan ve Bulgarlar oturur".[10] Daha sonra, 1587 yılında, Rayhold Lubenau, aynı yerde, civarında dervişlerin durduğu ve geyik boynuzları takılı olan bir türbenin ve 135 adım uzunluğunda, 35 adım genişliğinde ve her tarafında 150 ocak yapılmış kervansarayın da bulunduğunu kaydeder.[11] Aynı kervansarayı Fransız gezgini Filip Dö Frank Kane de zikreder.[12] Bugün yok olan türbenin ve dervişin bulunması hakkındaki bilgiler, dervişlerin Balkanların sömürgeleştirilmesi ve iletişimin sağlamasındaki rolü hakkındaki tezi de tasdik eder. Bunlar ve başka bilgiler, geriye yalnız köprünün kaldığı söz konusu mimari anıtlar üzerindeki fikrimizi tamamlar. Kervansaray daha XIX. yüzyılın başlarında tahrip edilmiştir. Cami ise 1913 yılındaki Balkan Savaşı esnasında zarar görmüştür.[13]



Resim 2. Harmanlı'da Menzil Külliyesi, 16. yy.



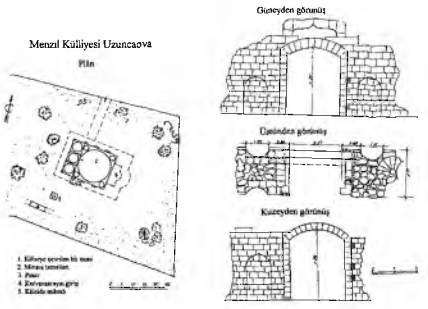
Resim 3. Harmanlı'da kervansaray.

İkinci büyük menzil külliyesi, Mustafapaşa Köprüsü'nden 25 kilometre uzaklıkta, Harmanlı'da bulunur. Harmanlı, ilk defa, seyyah Benedikt Kuripeşiç tarafından zikredilir.[14] Fakat Kuripeşiç, orada kervansaray bulunduğunu kaydetmez. Harmanlı'da 24 ocaklı bir kervansaray bulunduğunu ilk olarak 1553 yılında Hans Dernşvam bildirir.[15] Ancak Dernşvam'ın oraya gitmediğini belirttiği de eklenmelidir. Daha sonra Stefan Gerlah, kervansarayın Mustafa Paşa tarafından inşa edildiğini zikreder. XVII.yüzyılın ortalarında Evliya Çelebi Harmanlı'yı bir kasaba ve 200 konut ile bir nahiye olarak tasvir eder. Çelebi'ye göre, cami 1477 yılında inşa edilmiştir ve imaret, medrese ve 53 ocaklı, ayrı odalı kervansaray da vardır. Kervansarayın güney tarafında Osman Baba'nın büyük tekkesi bulunmaktadır.[16] 1741 yılında VI. Karl tarafından gönderilmiş yüzbaşı Şad, kervansarayın en güzel tarifini yapar.

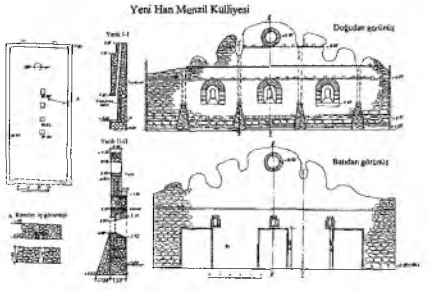
Aynı zamanda, bu, en eksiksiz tariftir de. Şad'a göre, kervansaray 144 adım uzunluğunda ve 30 adım genişliğindedir. Dört köşeli, yontulmuş taşlardan kurulu ve kurşunla örtülüdür. Kervansaraya büyük ve kurşunla örtülü bir kubbe meydana getiren iki büyük taktan girilir.[17] Kervansaray bu görünüşüyle 1866 yılına kadar kalmıştır.[18] Çok noksan olan bilgi, Harmanlı'daki büyük inşaatlara ne zaman başlandığını tam olarak söylemeyi güçleştiriyor. K. İreçek'e göre, kervansaray 1512 yılında, II.Bayezid ve I. Selim sultanların idaresi zamanında vezir olan Koca Mustafa Paşa tarafından inşa edilmiştir.[19] Bu tezin kervansarayın 1530 ile 1553 yılları arasında kurulmuş olduğunu bildiren diğer malümatlarla bağlantısı yoktur. Bu büyük binadan bugün yalnız kubbeyi taşıyan iç duvarlarından biri kalmıştır. İnşaatta kullanmış dörtgen taşların, yakında bulunan eski bir inşaattan alınmış olmaları ihtimal dahilindedir. İnşaat, Osmanlı mimarisinin geleneksel kurgusuna göre yapılmıştır, yani tuğla ile düzleştirilmiş, parçalanmış taşlar kullanılmıştır.[20] Hicri 993 yılında (1585 yılında) III. Murad'ın veziri olan Kanijeli Siyavuş Paşa, Harmanlı'da

Uludere ırmağı üzerindeki köprüyü, cami, hamam, medrese ve imaret inşa ettirmiştir. Böylelikle meydana çıkan mimari kompleks etrafında, Harmanlı kasabası gelişmeye başlamıştır. Söz konusu inşaatlardan bugüne dek sadece köprü tamamen muhafaza edilmiştir. Köprünün işlenmiş taşlardan kurulmuş 6 tane takı vardır. Svilengrat'taki köprü gibi kalın parmaklığı ve üzerinde yazı bulunan duvarı mevcuttur.[21] 1939 yılına kadar var olan cami, bir kubbeli ve bir minareliymiş. İnşaatı kervansaray inşaatı benzeriymiş. 1938 yılında yıkılmış hamam, kurşunla kaplı birkaç kubbeliymiş. Kervansaray ve caminin inşaat stiliyle kurulmuş.[22]

Mimari kompleksin bütün tarihinin iade edilmesi zordur. Cuma caminin inşaatından sonra, bu kompleksin son görünüşünü almış olduğu kabul edilebilir. Bu durumda mimari kompleks, kervansaray etrafında gelişir. Evliya Çelebi'nin Osman Baba'nın büyük tekkesinin de orada bulunduğu hakkındaki malümatı, ilk yerleşenlerin dervişler olduğu ihtimalini göstermesi açısından ilgi çekicidir.



Resim 4. Menzil Külliyesi Uzuncaova.



Resim 5. Yeni Han Menzil Külliyesi.

Menzil külliyesi Uzuncaova (Uzuncovo) kasabası, sultanın emriyle sadrazam Koca Sinan Paşa tarafından yapılan binalar etrafında gelişmiştir. Sultan III.Mehmet idaresi sırasında (1595-1603) yazılmış vakıfnamesinden, sahra adı verilen Uzuncovo'da sultanın Hasköy kazasına bağlı yeni bir kasaba kurduğu belli olur.[23] Cami, imaret ve iki han inşa edilmiştir. İşte bu menzil külliyesi etrafında ahalisi dervenci hizmetini de yerine getiren bir meskün yeri gelişmeye başlamıştır. Bugüne kadar "Sv. Bogorodiza" adıyla Ortodoks Kilisesine çevrilen cami ve kervansarayın girişinden kalıntılar muhafaza edilmiştir. Cami, muhtemelen kervansaray avlusunda kurulmuştur.[24] Binaların uzaklardan getirilen yontulmuş kireçtaşlarından inşa edildiği dikkatimizi çeker. Harmanlı'daki inşaatlara nazaran, mimarisi farklıdır. Kervansarayın korunmuş bazı dekoratif unsurları, XIII. yüzyılda Anadolu'da inşa edilen bazı binalarla mukayese yapmaya imkan verir.[25]

Menzil külliyesi Yeni Han Sofya'dan bir günlük mesafede bulunur. Kervansaray Defterdar Ahmet Paşa tarafından Hicri 1080 (01.06.1660-10.05.1670) yılında inşa ettirilmiştir.[26] Etrafında aynı ad ile bir köy meydana gelir. XVIII.yüzyıl sonundaki kargaşa sırasında yanmıştır. Bugüne kadar binanın yalnız dar duvarı ve birkaç ocağı muhafaza edilmiştir. Gerek duvar gerekse ocaklar binanın büyüklüğü hakkında bir fikir vermesi açısından öneme haizdir. Binanın uzunluğu tahminen 65 metre, genişliği 32 metre ve damı iki yamaçlıdır.[27] Yarı işlenmiş ve parçalanmış taşlardan inşa edilmiştir. Sıraların düzleştirilmesi, direklerle yapılmıştır. Eskiden karşısında cami bulunsa da artık bir izi kalmamıştır.

Tasvir edilen birkaç menzil külliyesi, iletişim ve haberleşme tesisinde yenilikleri gösterir. Tahminen bir günlük mesafede inşa ettirilmesi, dikkatimizi çeker. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'nda yolların saha tesisinin, askeri gereklere ve kervan ticaretine bağlı olduğunu gösterir.

Orta Kol üzerindeki inşaat, var olan meskün yerlerin mimarlık çehresinin değişimini getirerek, Müslüman ahaliyi celbeder ve yeni kasabaların ortaya çıkmasına meydan verir.[28]

---

1 Bk. Mehmet Fatih Müderisoğlu, *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu' nda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri*, Ankara 1993, s.138 - 177.

2 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi*, c. III - IV, Istanbul 1986, s.326-327. A. Razbojnikov, Svilengrad. Proizhod na selisteto i istorija na ziliztata mu. Prinos kâm coveskata geografija na bâlgarskite zemi, "*Trakijski sbornik*", 3, Sofia,1932, s.131-133.

3 Aynı yer. Cevdet Çulpan, *Türk Taş Köprüleri*, Ankara 1975, s.153 - 154.

4 Mehmet Fatih Müderisoğlu, *a.g.e.*, s.294 - 380.

5 A. Razbojnikov, *a.g.e.*, 123-125.

6 Bk. Ekler, Resim -1.

7 Bk.3 Numaralı Mühimme Defteri (966 968/1558 1560) Ankara 1993, 117,871,1102,1193,1272.

8 Bk. M.K. Defter no: 27748/ 1694-1695, s.1.

9 *Nemski i Avstrijski pâtepisi za Balkanite* -XV-XVI v. Sofia, 1979, s.302.

10 Aynı eser, s.337.

11 Aynı eser, s.471.

12 *Frenski pâtepisi za Balkanite* -XV-XVIII v. Sofia, 1975, s.144
13 A. Razbojnikov, *a.g.e.*, s.136
14 Nemski, *a.g.e.*, s.147.
15 Aynı eser, s. 244.
16 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, s.326.
17 Karl Teply, Das Han von Harmanlı, in: Südost Forschungen, XXXIII, 1974, S.291 - 295. Machiel Kiel, Osmanische Baudenkm¨ler in Südosteuropa, in: *Die Staaten Südosteuropas und die Osmanen*, München 1989, S.52-53.
18 Kiril Dinkov, *Harmanlı*. Sofia, 1985, s.30-31.
19 Karl Teply, *a.g.e.*, s. 292-293.
20 Bk. Ekler, Resim -3.
21 Bk. Ekler, Resim - 1.
22 Kiril Dinkov, *a.g.e.*, s. 32.
23 Klaus Schwarz, Hars Kurio, *Die Stiftungen des osmanischen Großwesirs Koğa Sinzn Pascha (gest. 1596) in Uzunğaova / Bulgarien*. Berlin, 1983, S.14-15. Ivan Bogdanov, *Uzundzovo*. Sofia, 1965, S. 16.
24 Ivan Bogdanov, *a.g.e.*, s. 17.
25 Bk. Kurt Edman, *Das anatolische Karvansaray des 13. Jahrhunderts*. Berlin 1961, no: 28, no: 56. Bk. Ekler, Resim 4.
26 Bk. *Nemski i Avstrijski pâtepisi za Balkanite* XVII - XVIII v. Sofia, 1986, s.159.
27 Bk. Ekler, Resim 5.
28 Bk. Ömer L. Barkan Osmanlı İmparatorluğunda bir iskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler - *Vakıflar Dergisi*, 1942, 2, s. 283.

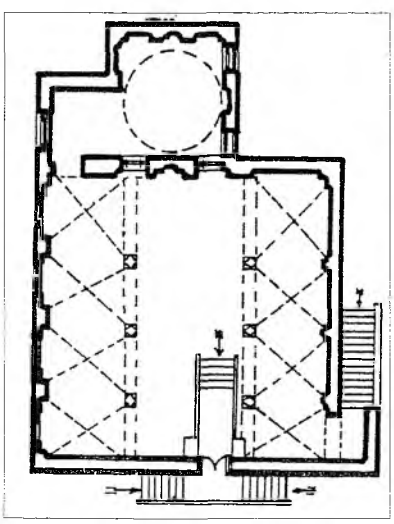
OSMANLI DÖNEMİ MISIRI'NDA MİMARİ DEĞİŞİMLER

YRD. DOÇ. DR. AHMET ALİ BAYHAN
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

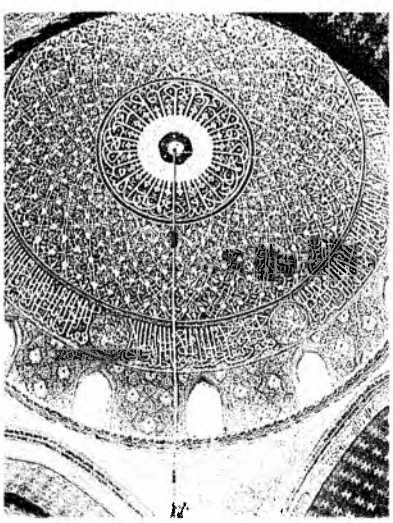
Bir Kuzey Afrika ülkesi olan Mısır, tarih boyunca birçok medeniyete yurtluk etmiştir. Bölgede gerçekleştirilen arkeolojik kazılardan elde edilen sonuçlara göre, Mısır'ın bilinen tarihi M. Ö. 5000 yıllarında kurulmuş olan Aşağı ve Yukarı Mısır Krallıkları ile başlamaktadır. Bunu Menes Hanedanlığı ve Pers hakimiyeti takip etmektedir. Daha sonra Roma ve Bizanslıların eline geçen ülke M. S. 641-42'de Amr bin As komutasındaki ordu tarafından fethedilerek İslam topraklarına dahil edilmiştir.[1]

Önceleri Abbasilere bağlı bir eyalet valisi iken daha sonra burada bağımsız ilk Türk devletinin temellerine atan Tolunoğulları ile İhşidoğulları Mısır tarihinde önemli yer işgal etmektedir. Özellikle Tolunoğlu Ahmet tarafından şekillendirilen Katayi Tepesi'nde kendi adına inşa ettirdiği cami, Samarra'da ortaya konulan ilk İslami Türk yapılarının bir kopyası niteliğinde olup "Samarra Üslubu"nun Kuzey Afrika'ya taşınmasında öncülük etmiştir.[2] Ardından Tunus'un Mehdiye şehrinde kurulduktan sonra kısa sürede Kuzey Afrika'nın tamamına hakim olan Fatımiler, Şii mezhebini yaymak için büyük bir çaba içerisine girmişlerdir. Aynı zamanda halife de olan Fatımi hükümdarlarının politikaları sayesinde Mısır, İran'dan sonra bu mezhebin önemli bir merkezi haline gelmiştir. Hatta çekirdeğini onların tesis ettiği el-Ezher Camii Medresesi'nin oluşturduğu Üniversite, hala sadece Mısır'ın değil, bütün İslam dünyasının en gözde kurumlarından birisi durumundadır.[3]

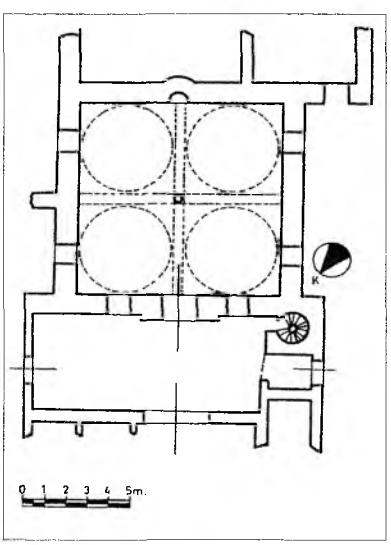
Selahaddin-i Eyyübi'nin önderliğinde Haçlı seferlerine verdiği mücadelerle Müslümanlar arasında haklı şöhrete kavuşan Eyyubiler, aynı zamanda inşa ettikleri otuz kadar medrese ile de Mısır'da yeniden Sünni İslam inancının yerleşmesini temin etmişlerdir. Başlangıçta Nureddin Zengi'ye bağlı bir komutan olan Selahaddin-i



1- Kahire Altıparmak Mehmet Efendi Camii Planı



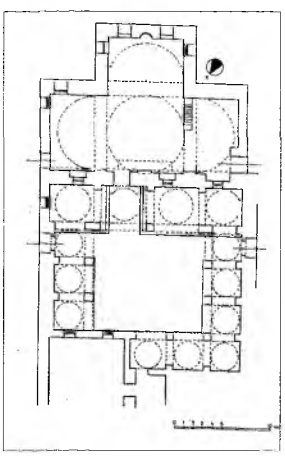
2- Kahire Süleyman Paşa Camii İçten Örtü Sistemi



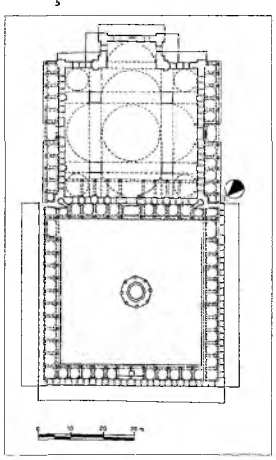
2- Reşid Ebû Ali Camii Planı

Eyyubi devrinde inşa edilen eserlerde Zengiler aracılığıyla Büyük Selçuklular'ın mimari anlayışı devam ettirilmiştir.[4] Eyyübilerden sonra Memlüklülerin Mısır'da iktidarı ele geçirdiği yıllarda, Moğolların Bağdat'ı istila etmesi, halife ile birlikte birçok bilim adamının bu ülkeye göç etmesine yol açmıştır. Bundan sonra Kahire, hem siyasi, hem de ilim ve kültür bakımından İslam dünyasının önemli bir merkezi olmuştur. Cami, medrese ve zaviyenin (hankah) kuvvetle vurgulandığı külliyeler şeklindeki eserlerinde Memlükler, Anadolu Türk Mimarisi, Büyük Selçuklu ve Zengi Mimarisi ile Türkistan'da Buhara ve Semerkant çevrelerinde, yaygın olarak kullanılan yüksek kasnaklı kubbe mimarisi ile bağlantılar kurarak, Türk mimarisinin geleneğine bağlı kalmakla beraber orijinal bir üslup geliştirmişlerdir.[5]

Bu sıralarda Anadolu'da ve Balkanlar'da genişleme çabaları içerisindeki Osmanlı Dejvleti, Yavuz Sultan Selim'le birlikte yönünü birden doğuya ve güneye çevirmiştir. 1516'da Çaldıran Meydan Savaşı ile Şii meselesini halleden Yavuz Sultan Selim 1517'de Mısır'ın fethini gerçekleştirerek halifeliği uhdesine almış, dolayısıyla Osmanlı Devleti hem siyasi açıdan topraklarını genişletmiş, hem de müslümanlar üzerindeki etkinliğini arttırmıştır. Osmanlı Devleti'nin Afrika'ya açılan kapısı durumundaki bu ülkenin fethi, diğer taraftan batılı devletlerin ticaret güzergahları üzerindeki hakimiyetini ortadan kaldırmış ve Akdeniz'in bir Türk gölü olması yolunda önemli bir merhaleyi teşkil etmiştir. Fethin ardından Osmanlı idare sisteminde önemli bir eyalet olarak yerini alan Mısır'ın yeniden imarı için de birtakım girişimlerde bulunulmuştur. Tarihçilerin belirttiğine göre savaş ganimeti olarak beraberinde İstanbul'a bin deve yükünden aşağı olmamak üzere altın ve gümüş doyumluk götüren Yavuz Sultan Selim, savaş sırasında kendisine sığınan Hayri Bey'e de yöresel giderleri

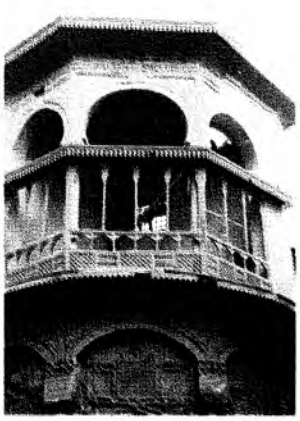


4- Kahire Süleyman Paşa Camii Planı

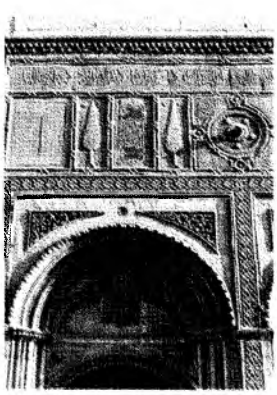


5- Kahire Mehmet Ali Paşa Camii Planı

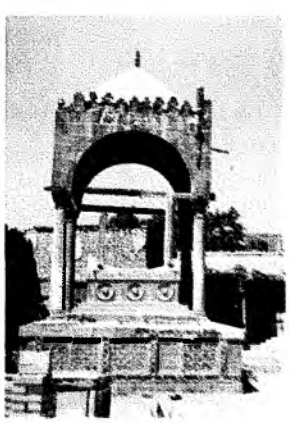
23- Tanta Ahmedi Sebili



24- Kahire Nefise Beyza Sebil-Küttabı

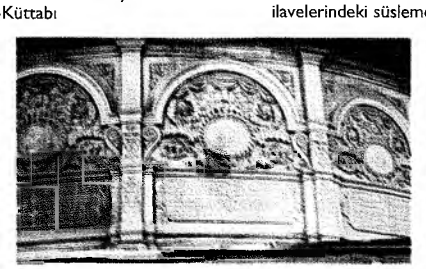


25- Kahire el-Ezher Camii'nin Osmanlı dönemi ilavelerindeki süslemeler

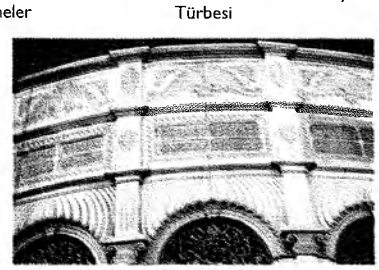


16- Kahire Osman Bey Türbesi

19- Kahire Sultan III. Mustafa Sebil-Küttabı

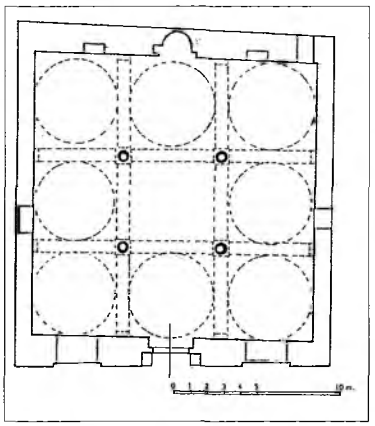


20- Kahire Tosun Paşa Sebili mermer süslemeleri ve kitabeleri

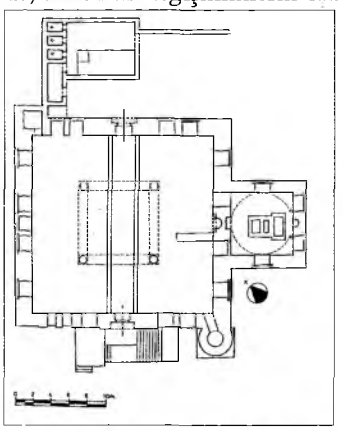


21- Kahire İsmail Paşa Sebili mermer süslemeleri ve kitabeleri

karşılamak üzere Mısır vergisini irsaliye olarak bırakmıştı. Hatta ilk Mısır vergisi başkente Kanuni Sultan Süleyman döneminde gönderilmeye başlanmıştır. Hüsrev Paşa'nın Mısır valiliği sırasında 800 düka olan Mısır vergisi 1.200.000 altına çıkarılmış, ancak aradaki 400.000 altın hazineye alınmamış yöredeki eserlerin onarımı ile yapımında kullanılmıştır.[6] Dört yüz yılı aşkın bir süre İstanbul'dan gönderilen valilerce yönetilen Mısır'da dikkatle incelemeler yapıldığı takdirde edebiyattan mimariye çok çeşitli alanlarda birçok eser tespit etmek mümkündür. Zaten Osmanlıların Mısır'da özellikle de Kahire'de, değişik yapı gruplarında çok sayıda örnekler verdiği ortadadır. Dolayısıyla idare sistemi gibi merkeziyetçi bir yapıya sahip olan Osmanlı imar sisteminin bir etkisi olarak bu devirde Mısır mimarisinde yeni yapı tiplerinin ortaya çıktığını ve onların bünyesi içindeki mimari elemanlarında değişime uğramaya başladığını belgeleyen eserler hala dimdik ayaktadır.

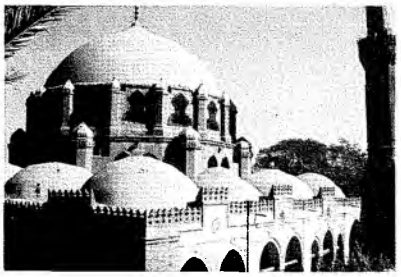


3- Kahire Abdi Bey Camii Planı



6- Kahire Mahmut Paşa Camii Planı

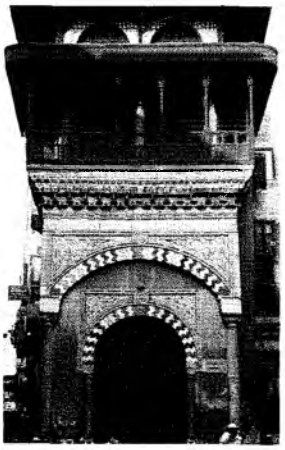
Camiler: Mısır'daki camilerde Osmanlı dönemine kadar bu ülkedeki ilk cami özelliğine sahip Amr Camii'nin plan tipinin yaygın biçimde tatbik edildiğini görüyoruz. Bunlar genel olarak kıble duvarına paralel neflerden oluşan harim ile buna zaman zaman ilave edildiği görülen revaklı avludan meydana gelmektedir. Osmanlılar devrinde bu plandaki camilerde, bazı örneklerde, birtakım değişikliklerin olduğu görülmektedir. Reşid Zağlûl Camii plan açısından çok destekli camiler grubundadır. Açık avlulu yapının ibadet mekanının tamamının üzeri küçük, basık kubbelerle örtülmüştür. Tıpkı Mescid-i Nebevi'nin Osmanlı dönemindeki durumu gibi.[7] Bir diğer



9- Kahire Sinan Paşa Camii

13- Kahire Sultan I. Mahmut Medresesi ve Sebil-Küttabı

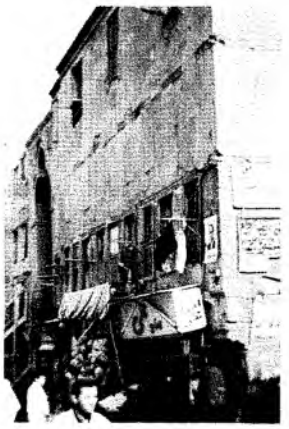
4- Kahire Kalesi'nde Mehmet Ali Paşa Camii



17- Kahire Anonim Türbe

18- Kahire'de Mahalli üslupta ele alınmış Abdurrahman Kethüda Sebil-Küttabı (Beyne'l-

22- Kahire Ahmet Rıfat Paşa Sebil-Küttabı

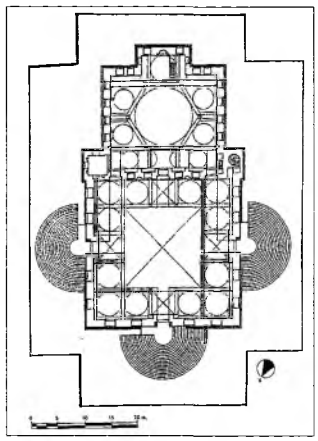


12- Kahire Süleyman Paşa Medresesi

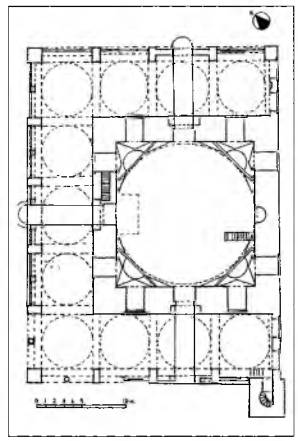
örnek Kahire Silahtar Süleyman Ağa Camii (1837-39)'dir ki, o da Anadolu'da birçok camide rastladığımız biçimde, Osmanlı üslûbunda, kubbeli revaklı avluya sahiptir.

Osmanlı döneminde Mısır'da, çok kubbeli plan düzeninde az da olsa ilginç örnekler verilmiştir. Kahire'deki Altıparmak Mehmet Efendi Camii (1627) (Çizim 1); Abdi Bey Camii (1660) (Çizim 2) ve Reşid'deki Ebu Ali Camii (1705-9) (Çizim 3) bu tiptedir. Bunlardan Altıparmak Camii altı sekizgen ayaklı ve dokuz bölümlüdür. Girişin önündeki üç bölüme tekabül eden mekan düz damla örtülmüş, bunun dışındaki dokuz bölüm -kubbe yerine- tonozlarla kapatılmıştır. Reşid'deki Ebu Ali Camii tek sütun üzerine dayandırılmış dört kemerin taşıdığı dört kubbe ie örtülmüş bir mekana sahiptir. Abdi Bey Camii ise "kare mekan içinde dört ayak sistemi" olarak netlenen ve çeşitli kültürlerde dini veya sivil mimari örneklerinde uygulanagelen bir plan şeması göstermektedir. 15,85X15,55 m. ölçülerindeki kare şekilli mekan dört mermer sütuna dayanan kemerlerin desteklediği dokuz kubbeyle örtülüdür.[8] Bu plan şeması Afganistan'ın en eski İslami dönem yapısı Belh'teki Mescid-i Tarih (IX. yy. ilk yarısı), İhşidilerin Kahire'deki Şeif Tabâtabâ Meşhedi[9] (943), Fatımilerden Asvan'daki Seb'a Seb'in Veli Meşhedi[10] (X. yy. sonu)'nde dokuz kubbeli; Karahanlılardan Tirmiz'deki Hakim Tirmizi (XII. yy.) ile Astanababa'daki XI.-XII. yüzyıl yapısı olan iki camiden birisi dokuz, diğeri dört kubbelidir. Osmanlı Devleti'nin değişik bölgelerinde de benzer şemaya göre inşa edilmiş camiler mevcuttur. Dört ayakla taşınan ortada üç kubbe; yanlarda üçer çapraz tonozlu Filibe Hüdavendigar Camii (1364) ile Bergama Ulu Camii (1398), dört ayaklı ve dokuz kubbeli Edirne Eski Camii (1414), Sofya Mahmut Paşa Camii (Fatih Devri)[11] bunlardandır. Bitlis'teki Ayne'l-Barit Camii (XVII. yy.), Dört Sandık Camii (1543-52), Aşağı Kale Camii (XVIII. yy.) ve Taş Mescid (XVIII. yy.) ortadaki tek sütuna yaslanan kemerlerin taşıdığı dört kubbeli tiptedir.[12] Tunus/Cerbe Adası'ndaki Türk Camii[13] (XVI. yy. sonu-XVII. yy. başı) ile başta Trablusgarb olmak üzere Libya'nın sahil kentlerinde Osmanlılar zamanında inşa edilmiş birçok eserde de çok kubbeli plan düzeni uygulanmıştır. Trablusgarb Gürcü Camii (XVI. yy.) gibi.[14]

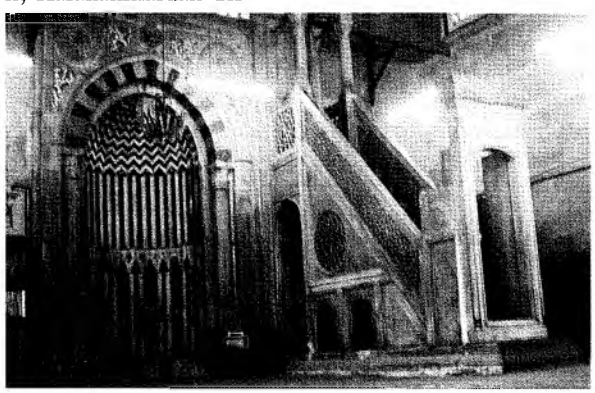
Kuzeybatı yönündeki cümle kapısı üzerinde yer alan Arapça kitabesine göre Mısır Valisi Hadım Süleyman Paşa tarafından 935/1528 senesinde Kahire Kalesi'nde inşa ettirilen[15] cami, kuzeybatı yönü hariç üç taraftan merkezi kubbenin etrafını kuşatan yarım kubbeleriyle "üç yarım kubbeli merkezi plan şeması"nın sadece Kahire'de değil, Osmanlı dünyasındaki ilk örneği olması bakımından büyük bir öneme sa-



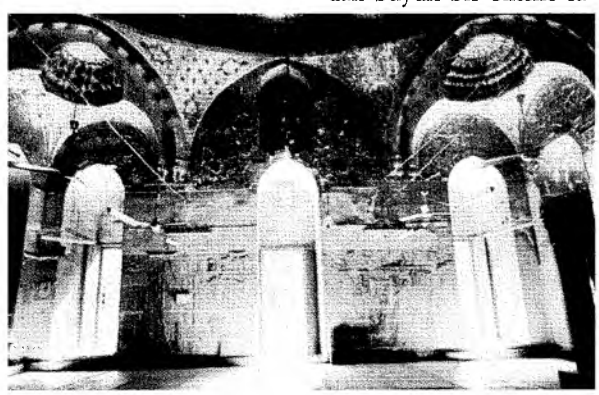
7- Kahire Melike Safiye Camii Planı



8- Kahire Sinan Paşa Camii Planı



8- Kahire Melike Safiye Camii Minberi

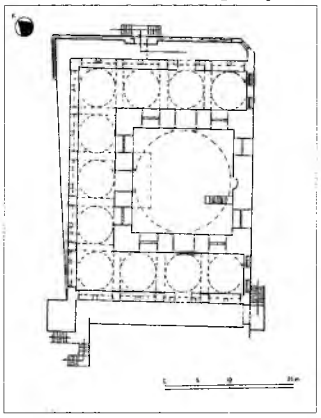


11- Kahire Emir Yaşbak Min Mehdi Camii içi

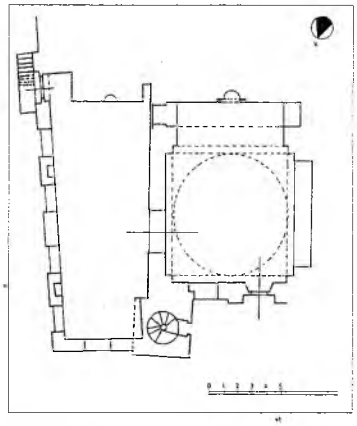
hiptir[16] (Çizim 4, Resim 1-2). Dört yarım kubbeli merkezi plan şemasına giden yolda çok önemli bir merhale sayılan, başkentten çok uzakta, Kahire'deki bu ilk deneme klasik dönemde, Mimar Sinan eliyle ortaya konulan İstanbul/Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde (1548) anıtsal biçimde yeniden uygulanmıştır. Süleyman Paşa Camii'nde merkezi kubbenin ağırlığı, pantantifler vasıtasıyla orta bölüme birer eyvan şeklinde açılan yan mekanların kesişme noktalarına oturan kemerlere nakledilmektedir. Dolayısıyla ayaklara yer verilmediği için köşe boşlukları iç mekana dahil edilememiştir. Bu sebeple harim, erken dönem "ters T" tipi camilere benzer bir planlamaya sahip olmuştur.[17] Bu açıdan Edirne Yıldırım (1397 veya 1400) ile Üsküp Alaca İshak Bey (1438) Camileri en yakın benzeri durumundadır.[18]

Mihrimah Sultan Camii'nde bu aksaklıklar giderilmiş, yatay dikdörtgen şeklindeki harimde ikisi serbest, ikisi duvara bitişik dört ayakla taşınan kemerlerle oturan orta kubbenin örttüğü merkezi mekan, kuzey yönü hariç üç taraftan yarım kubbelerle örtülü bölümlerle genişletilirken, güneydoğu ve güneybatı köşe boşlukları da birer kubbeyle iç mekana katılmıştır.[19] Benzer bir düzenleme Çankırı Ulu Camii'nde (1558) de görülmektedir.[20]

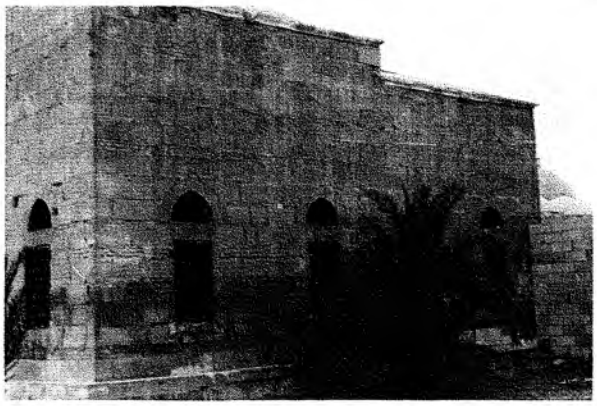
Kahire Kalesi'nde Mehmet Ali Paşa'nın emriyle Mimar Yusuf Boşnak tarafından 1246/1830-1265/1848 yılları arasında inşa edilen[21] ve günümüzde kentin sembollerinden biri olan cami de (Resim 3) merkezi plan şemasına sahiptir (Çizim 5). Her kenarı 41 m. olan kare planlı harim içerisinde serbest duran dört filayağına dayanan dört büyük kemerin taşıdığı 21 m. çapında ve zeminden itibaren yüksekliği 52 m. olan merkezi kubbenin etrafında dört yarım kubbeye yer verilmiştir. Köşelerdeki boşlukları da dört küçük kubbe örtmektedir. Kubbelere geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Mihrabın bulunduğu kısım, üzeri yarım kubbeyle örtülü bir harimle dışarı taşırılmıştır (Resim 4). Bu düzenlemesi ve revaklı avlusuyla Mehmet Ali Paşa Camii, klasik Osmanlı mimarisinin Kahire'deki temsilcisi durumundadır. Osmanlı mimarlığında erken dönemden itibaren denenen ve Mimar Sinan tarafından İstanbul Şehzade Mehmet Camii (1544-48) ile tekrar ele alınan bu şema anıtsal ölçüde Mimar Sedefkar Mehmet Ağa'nın inşa ettiği İstanbul Sultan Ahmet Camii'nde (1609-1616) tatbik edilmiştir.[22] Atina Fethiye Camii (Fatih Devri), Diyarbakır Fatih Paşa Camii (1516-20), Elbistan Ulu Camii (1512-22), İstanbul/Eminönü Yeni Cami (1663), Tunus Mehmet Bey Camii (XVII. yy. sonu), Cezayir Peşeriye Camii (XVII. yy.) ve Humus Ulu Camii (1840) aynı planlamaya sahip diğer Osmanlı camileridir.[23] Örtü sisteminde eksedraların kullanılmaması açısından Atina Fethiye, Elbistan Ulu ve Humus Ulu Cami



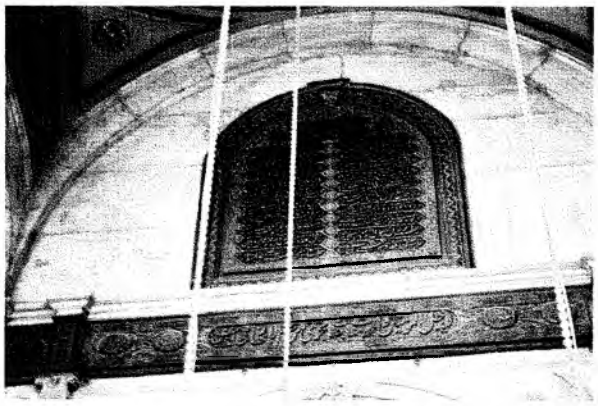
9- Kahire Mehmet Bey Ebü'z-Zeheb Camii Planı



10- Kahire Ahmet Kethüda Camii Planı



15- Kahire Süleyman Paşa Mektebi



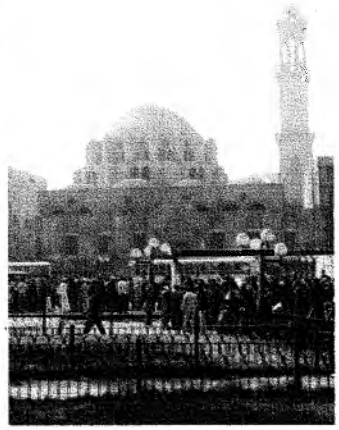
5- Kahire Mehmet Ali Paşa Camii Osmanlıca İnşa Kitabesi

benzeşen Mehmet Ali Paşa Camii, sadece Paşa'nın Osmanlı payitahtına başkaldırısını ya da siyasi gücünün derecesini gösteren bir yapı değil, daha çok Tunus, Cezayir ve Humus'takilerle birlikte selatin camilerinde sevilerek tatbik edilen bir planın, "dört yarım kubbeli merkezi şema"nın Anadolu dışındaki başlıca temsilcileridir, aynı zamanda saltanat sembolüdürler.

Kahire'de Selahaddin Meydanı'ndaki 975/1567 tarihli Mahmut Paşa Camii'nde[24] kare şekilli iç mekanda yine birbirine uygun çifte sütunlar yerleştirilmiştir (Çizim 6, Resim 6). Fakat bu sütunlar burada orta kemerin yardımıyla nefler oluşturulmamakta, sadece kemerlerle birbirine bağlanmaktadır. Birbirine uygun yapı şekillerinin yanyana sıralanması yerine Osmanlı kubbeli yapılarının da etkisiyle, kare mekan vasıtasıyla vurgulanan bir merkeziyetçilik gelmiştir.[25] Benzer düzenleme daha abidevi biçimde aynı meydana bakan, Rufâî Camii'nde de vardır. Avusturyalı Hertz Bey'in başmühendisliğinde 1911 yılında tamamlanan Rufâî Camii'nde[26] mihrabın bulunduğu bölümde ortadaki dört filayak merkezi mekanı örten kubbeyi taşırken, Mahmut Paşa Camii'ndeki sütunlar aynı zamanda içeriye ışık temin eden feneri taşımaktadır. Her iki yapıda da merkezi alanın etrafındaki mekanlar düz ahşap örtülüdür.

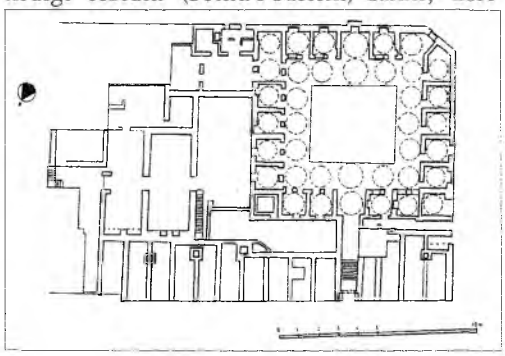
7- Kahire Melike Safiye Camii

Kral I. Fuad'ın 1918 yılında yeniden yaptırdığı Abidin (Fethü'l-Meleki) Camii, dört granit mermer sütuna oturan merkezi kubbe ve köşelerdeki dört küçük kubbeyle örtülü iç mekanıyla merkezi plan şemasının değişik bir uygulamasını göstermektedir. Diğer mekanlar burada da düz damla örtülmüştür.[27] Hatta bu plan şeması son zamanlarda Mısır'ın çeşitli şehirlerinde ve bazı Arap ülkelerinde yaygın hale gelmiştir. Kahire'de Ramses Meydanı'ndaki Fethü'l-Ceid Camii ile Birleşik Arap Emirlikleri'nden Dubaî Emirliği'nde Şeyh Raşid b. Mektûm'un yaptırdığı cami bunun en güzel örneğidir.[28]

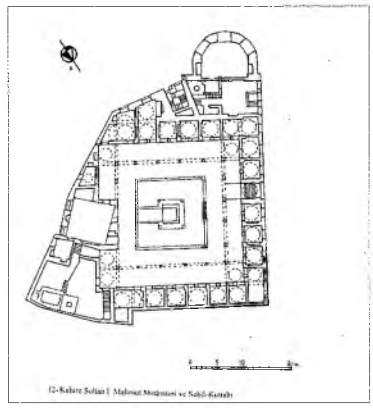


10- Kahire Mehmet Bey Ebü'z-Zeheb Camii

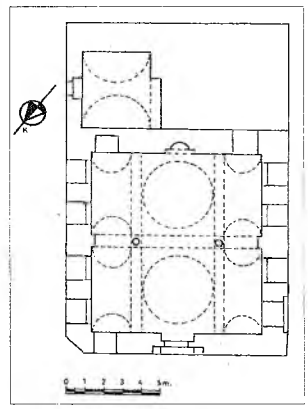
Davudiye Caddesi'nde bulunan Melike Safiye Camii altı destekli kubbe sisteminin tatbik edildiği Kahire'deki tek örnektir. III. Mehmet'in annesi Melike Safiye tarafından 1019/1610 yılında yaptırılan cami, revaklı avlu ile 20x18 m. ölçülerindeki harimden ibarettir. 5.20 m. yüksekliğindeki altı granit mermer sütun, merkezi kubbenin dayandığı altı büyük sivri kemeri tutmktadır. Kubbe zeminden kilit taşına kadar 17.60 m. yüksekliğe sahiptir. Merkezi kubbenin köşe boşluklarında, mihrab çıkıntısı ile kuzeybatı yönündeki mekanların üzerinde olmak üzere toplam beş küçük kubbeye yer verilmiştir.[29] (Çizim 7, Resim 7). Altı istinatlı plan Osmanlı mimarisinde ilk



11- Kahire Süleyman Paşa Medresesi Planı

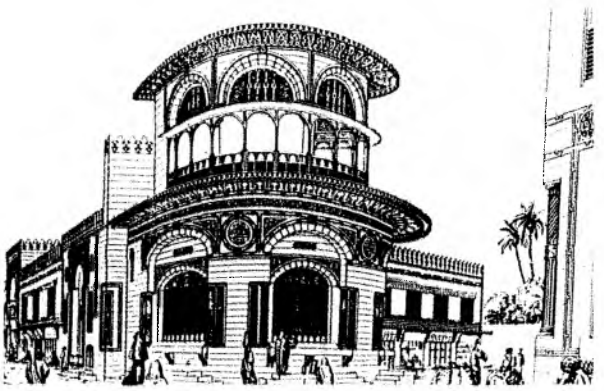


12- Kahire Sultan I. Mahmut Medresesi ve Sebil-Küttabı



14- Kahire Şeyh Hasan Rumi Zaviyesi Planı

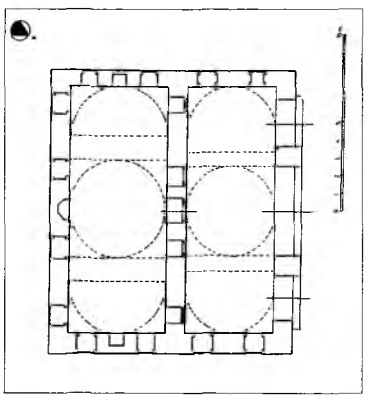
defa Edirne Üç Şerefeli Camii'nde (1437/47) uygulanmıştır. Tokat Güdük Minare Camii (XV. yy. başı) ile Manisa'daki Çeşnigir Camii (1474), İvaz Paşa Camii (1484), Hatuniye Camii (1490) ve Sultan Camii (1522) gibi yapılar bu tipin erken Osmanlı dönemindeki diğer örnekleridir. Beşiktaş Sinan Paşa Camii (1555) Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii (1554-58), Fındıklı Molla Çelebi Camii (1561), Babaeski Semiz Ali Paşa Camii (1561-65), Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii (1571-72) ve Üsküdar/Toptaşı Atik Valide Camii (1583) bu formun klasik Osmanlı döneminde Mimar Sinan tarafından ortaya konulan örnekleridir. Plan ve mekan anlayışı açısından Melike Safiye Camii'nin en yakın benzeri İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii'dir (1734-35). Burada hem ayaklar serbest olarak yerleştirilmiş, hem de mihrab kısmı dışarıya taşkın yapılmıştır. Koltuk kubbeleri dolayısıyla da Melike Safiye Camii, Üç Şerefeli ve Sinan Paşa Camileriyle benzeşmektedir.[30]



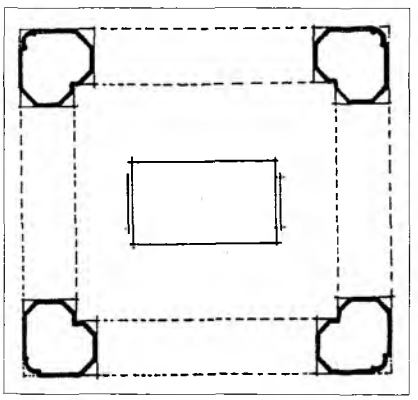
14- Kahire Sultan I. Mahmut Medresesi ve Sebil Küttabı (Coste'den)

Mısır'da Osmanlı mimari tarzını yansıtan bir cami plan türü de Kahire'deki Sinan Paşa (Çizim 8), Ahmet Kethüda (Çizim 10) ve Mehmet Bey Ebu'l-Zeheb (Çizim 9) camilerinin oluşturduğu yapı grubudur. Mısır Valisi Sinan Paşa tarafından 979/1571 yılında yaptırılan ve kendi adıyla anılan cami[31] (Resim 9) ile Mehmet Bey Ebu'l-Zeheb'in 1188/1774 senesinde inşa ettirdiği cami[32] (Resim 10), tromplarla geçilen büyük bir kubbe ile örtülü birer kare mekandan meydana gelmektedir. Bilindiği üzere kubbe Osmanlı öncesi Mısır mimarlığında genellikle ya türbelerde ya da camilerin mihrabönü bölümlerinde kullanıldığından bu tip yapı buralarda pek rastlanmaz. Ancak Çerkez Memlukleri'nden Emir Yaşbak Min Mehdî tarafından yaptırılan, birisi Kahire'nin Kobri'l-Kubbe Semti'nde (1476-78), diğeri ise Abbasiye'de (1479-81) (Resim 11) yer alan iki küçük cami benzer mimari formlarıyla ilgi çekicidir.[33] Her ikisi de tromplara oturan bir kubbe ile örtülü birer kare mekana sahiptir. Bunlardan Kobri'l-Kubbe'dekine Osmanlılar zamanında bir de minare eklenmiştir. Tek kubbeyle örtülü plan şeması gösteren camilere Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü hemen bütün bölgelerde yaygın biçimde rastlanmaktadır. Kaynağı olarak XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu Mescitleri gösterilen bu tip yapılardan Konya/Karapınar Sultan Selim Camii (1564) bir Sinan klasiği olarak dikkat çekmektedir.[34] Kahire'de Osmanlı döneminde inşa edilen bu camiler aynı geleneği Kuzey Afrika'ya taşımaktadır. Ayrıca tek kubbeli kare mekanın kıble yönü hariç üç taraftan revaklarla kuşatılması sebebiyle bu yapılar, Edirne Lari Paşa Camii[35], İstanbul/Eminönü Rüstem Paşa Camii (1561) ve Üsküdar Çinili Camii[36] (1640) ile çok yakın benzerlik içindedir.

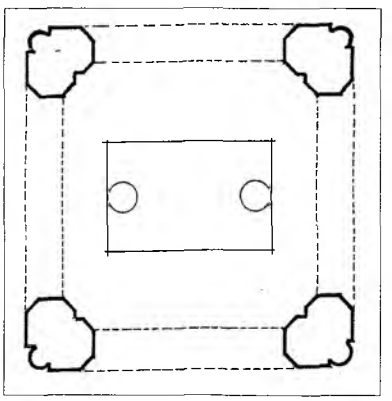
Kahire Kalesi'nde Azepler Kışlası içindeki Ahmet Kethüda Camii (109/1697) de tek kubbeyle örtülü kare



13- Kahire Süleyman Paşa Mektebi Planı



15- Kahire Emir Burham Türbesi Planı



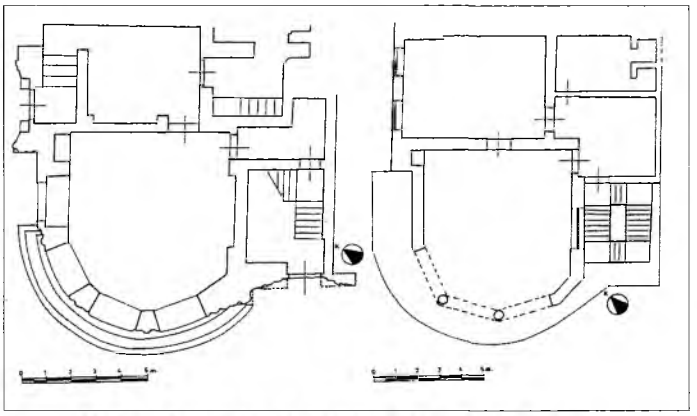
16- Kahire el-Muzeni Türbesi Planı

mekandan ibarettir. Ancak burada 6x6 m. ölçülerindeki harim farklı genişliklere sahip dört kemer yardımıyla yanlara doğru genişletilmektedir.[37] Bu plan şeması Osmanlı klasik cami formunun oluşumu sürecindeki denemelerden birisi olup, yapının en yakın benzeri XIV. yüzyıl başlarına tarihlenen Bilecik Orhan Camii'dir. Burada bir kenarı 9.50 m. uzunluğundaki kare mekan, dört yönde 2.40 m. derinliğindeki eyvanlarla genişletilmiştir.[38]

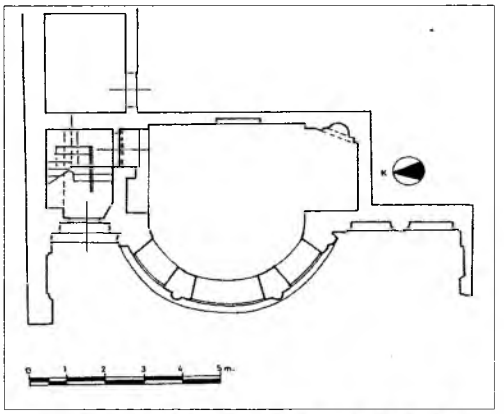
Diğer taraftan camilerde karşımıza çıkan mimarî elemanlardan minber, mahfil, vaaz kürsüsü ve minarelerde Anadolu Osmanlı üslûbunun etkisiyle değişimlerin olduğu gözlenmektedir. Osmanlı devri Mısır'ında Memlûk Sanatı tarzında sedef kakmalı minberler yapıldığı gibi Süleyman Paşa Camii, Melike Safiye Camii, Mehmet Ali Paşa Camii ile Abidin Camii (1918)'nin minberleri Anadolu'daki Osmanlı minberlerinin formunu çağrıştırmaktadır. Özellikle Melike Safiye Camii'nin minberi, süpürgelik, kapı, aynalık ve köşk bölümleriyle İstanbul/Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii minberiyle yakın benzerlik içindedir (Resim 8). Bu durum zikredilen minberin aynı tarihlerde Kahire'de bulunan Türk sanatçılar tarafından yapıldığını doğrulamaktadır.[39] Memlûk camilerinde "Dikkatü'l-Mubelliğ" olarak kuzeybatı duvarda, iki pencere katı arasında bir balkon ya da loca şeklinde ahşap olarak yer alan mahfiller Osmanlı döneminde de Mısır'da yapılageldiği gibi Melike Safiye ve Mehmet Ali Paşa camilerinde ise kuzeybatı duvarın içerisinde boydan boya uzanan ve Anadolu'da kadınlar mahfili olarak nitelenen tipte ele alınmıştır. Öte yandan Kahire'deki Süleyman Paşa Camii, Davut Paşa Camii (1553), Zülfikar Bey Camii (1680), Mustafa Çorbacı Mirza Camii (1698) ile Mehmet Bey Ebü'z-Zeheb Camii'nde, Mısır'da pek yaygın olmayan Anadolu'daki tiplerine benzer vaaz kürsülerine yer verilmiştir. Osmanlı döneminde Mısır'da özellikle de Kahire'de minarelerde çok büyük değişiklik söz konusu olmuştur. Kare kaide üzerine tek veya iki şerefeli silindirik gövde ile silindirik petek ve piramidal külahtan meydana gelen "kalem" gibi minareler, bu ülkede Osmanlı kültürünün etkisini yansıtan en önemli belgeler durumundadır.[40]

1- Kahire Süleyman Paşa Cami

Medrese-Mektepler: Osmanlı döneminde Mısır'da medrese yapımına çok fazla ehemmiyet verilmediği kalan az örnekten anlaşılmaktadır. Bunun sebebi, Osmanlı öncesi medrese - zaviye - hankah türü çok eserin inşa edilmesi olabilir. Evliya Çelebi XVII. yüzyılda ziyaret ettiği Kahire'de Osmanlılar tarafından yaptırılan üç medreseden bahseder: "Bab-ı Hark yakınında Rum tarzı hücreleri, avlusundaki havuz ve şadırvanı ile İskender Paşa Medresesi; Rum tarzında, kargir, kubbeli Süleyman Paşa Medresesi ve Davudiye Medresesi"[41]. Bunlardan İskender Paşa Medresesi Bab-ı Hark Meydanı düzenlemesi sırasında ortadan kalkmış, Davudiye Medresesi[42] cami olarak kullanılmakta, Süleyman Paşa Medresesi ise orijinal durumunu muhafaza etmektedir (Çizim 11, Resim



20- Kahire Sultan III. Mustafa Sebil-Küttabı Alt ve Üst Kat Planları



21- Kahire Rukiye Dudu Sebil-Küttabı Alt Kat Planı

12). Sonraki dönemde inşa edilen Sultan I. Murat Medresesi[45] (1750) (Çizim 12, Resim 13-14) ile Süleyman Paşa Medresesi[44] (1543)'nde mimari açıdan başkent etkisi oldukça açıktır. Önceki yayınların çoğunda inşa kitabelerinin zıddına "tekke" olarak nitelenegelen[47] bu medreseler dört yönden revak ve hücrelerle kuşatılmış avlulu planları sebebiyle Şam Sultan Süleyman Han Medresesi (1554-59), İstanbul/Divanyolu Mehmet Ağa Medresesi (1580), İstanbul Sultan Ahmet Medresesi (1609-1616), Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi (1726-27) ve İstanbul Nuruosmaniye Medresesi (1755) gibi eğitim kurumlarıyla benzeşmektedir.[46] Ancak Şam Süleymaniye Medresesi dışındakilerde girişlerle dershane simetriye aykırı biçimde yerleştirilirken Kahire'deki bu iki Osmanlı Medresesi'nde simetrik bir düzenleme söz konusudur. Diğer taraftan Anadolu'dakiler gibi Süleyman Paşa Medresesi'nde revaklar ve hücrelerin tamamı küçük kubbelerle örtülürken Sultan I. Mahmud Medresesi'nin hücreleri ve dört köşedeki revak gözleri kubbeyle, kalan kısımlar ise düz ahşap örtüyle kapatılmıştır. Sultan I. Mahmut Medresesi'nde dershane, önünde revak yer almaması ve dershaneye bir kapı ile girilmesi açısından birçok klasik Osmanlı medresesiyle paralellik kurulabilirken[47] Süleyman Paşa Medresesi'ndeki eyvan tarzı dershane sebebiyle Erken Osmanlı Devri medreseleriyle [Bursa Yıldırım (1400) ve II. Murat (1425-26)][48] benzerlik tespit edilebilmektedir. Osmanlı devri Kahire medreselerinin dile getirilen özelliklerin bu yapıların Türk mimarlar eliyle inşa edilmiş olabileceğini akla getirmektedir.[49]

6- Kahire Selahaddin Meydanı, Önde Mahmut Paşa Camii

Mısır'daki Osmanlı dönemi eğitim kurumlarından biri de mahalle mektepleridir. Memlûk tarzında yapılan sebil-küttâbların ikinci katını oluşturan mekteplerin yanısıra, Kahire Kalesi'ndeki Süleyman Paşa Mektebi (1528) gibi Osmanlı mimari üslubunu yansıtan ender bir örnek de mevcuttur (Çizim 13). Yazlık ve kışlık olmak üzere iki bölümden meydana gelmektedir (Resim 15). Bu bakımdan İstanbul Haseki Hürrem Sultan (1540), Yavuz Sultan Selim (1546), Şehzade Mehmet (1543-48), Süleymaniye (1550-52), Edirne Selimiye (1579-80), İstanbul Atik Valide Mekteplerine benzemektedir. Bunlar geniş saçaklı yazlım bölüm -aynı zamanda giriş- ile kare planlı, genellikle tek kubbeli (Haseki Mektebi hariç) kapalı bölümden meydana gelmektedir.[50] Süleyman Paşa Mektebi'nin her iki bölümü yanıbaşındaki caminin de etkisiyle ortada bir merkezi kubbe ile onun iki tarafındaki iki yarım kubbe ile örtülmüş ve kuzeydoğu-güneybatı istikametinde uzanmaktadır.

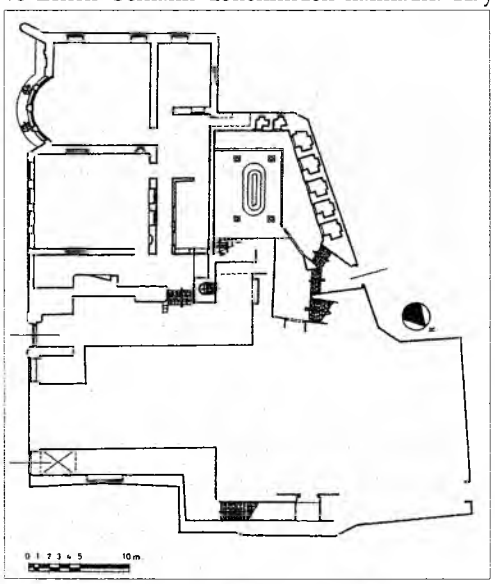
Tekke ve Zaviyeler: Önceleri daha ziyade "hankah", "zaviye" olarak isimlendirilen ve Osmanlının fethiyle birlikte "tekke" kelimesi ile tanımlanan[51] bu yapı grubundan Şeyh Hasan Rumî Zaviyesi[52] (1522), Osmanlı mimarisi için tipik bir plan sunmaktadır (Çizim 14). Bir kare mekan içinde, ortadaki iki mermer sütuna dayandırılan sivri kemerlerin taşıdığı arka akaya yerleştirilmiş iki kubbe ve yanlarda beşik tonozla örtülü bir plan şemasına sahiptir. Bu düzenlemesiyle Hasan Rûmî Zaviyesi erken dönem Osmanlı mimarisinde yaygın olarak inşa edilen fetih yapılarını hatırlatmaktadır. Art arda kubbe yerleştirilmesi dolayısıyla Bursa Şehadet Camii[53] (1366-69), Bursa Yeşil (1413-20) ve Orhan (1339), İstanbul Mahmut Paşa (1474) ile Murat Paşa (1472) Camilerine[54] benzemektedir. Ancak Şehadet Camii hariç hepsinde iki kubbeli orta mekan yanlara kapalıdır. Bu bakımdan farklılık göstermektedirler.

Türbeler: Osmanlı öncesi Mısır'da yaygın olan türbe plan tipi, Fatımiler devrinden beri uygulanagelen ara planlı-kubbeli yapılardır. XVI. yüzyıldan sonra Kahire'de farklı bir türbe formunun tatbik edilmeye başladığına şahit oluyoruz.[55] O da kubbe, piramidal külah veya düz tavanın dört köşedeki dört ayak ya da sütunun taşıdığı, ke-

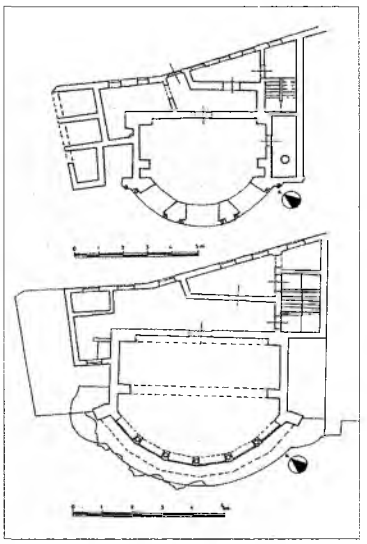
narları açık yapılarıyla "Baldaken (açık) Türbeler"dir. Çok az masrafla yapılmaları ve basit, zarif görünümleri dolayısıyla özellikle Memlûk emirleri ve sıradan halk tarafından tercih edilen bir form olan bu tip türbelerin günümüze gelen örnekleri: Emir Burham Türbesi (XVI. yy.) (Çizim 15), el-Muzani Türbesi (XVII. yy.) (Çizim 16), Muhammed Ağa Gönüllüyân Türbesi (1639, Rıdvan Bey Türbesi (1655), Mustafa Ağa Şâlik Türbesi (1667) (Çizim 17), Emine Kadın Türbesi (1705), Emir Rıdvan Türbesi (1748), Mustafa Bey Şahin Türbesi (1753), Ebu Seyf Türbesi (1753), Rukiye Dudu Türbesi (1757) (Çizim 18), Kazdağlı Türbesi (1766), Ali Bey el-Kebîr İsmail Bey el-Kebîr Türbesi (1773-192), Osman Bey Türbesi (1794) (Resim 16) ve Anonim Türbe'dir[56] (Resim 17). Bilinen en eski örnekleri Sasasi Ateşgedeleri[57] olan Baldaken form, M.S. II ve III. yüzyıla tarihlenen Suriye, Filistin ve Ürdün'ün değişik yerleşim alanlarındaki Hıristiyan türbelerinde ilk defa karşımıza çıkmaktadır.[58] Kahire'ye Osmanlılar tarafından taşınan[59] bu türbe tipinin Anadolu'daki en eski örnekleri Beylikler ve Erken Osmanlı döneminden kalmadır. Kayseri Dört Ayaklı Kümbet (Eratna Beyliği, XIV. yy. II. çeyreği) ile Nevşehir Kesikbaş Türbesi (Germiyanoğulları, XV. yy., I. çeyreği)[60] Beylikler devrinden, İznik Hacı Hamza (1349), Kocaeli Malkoç Bey (1385), Bursa Muradiye Cariyeler (XIV. yy.), İznik Yakup Çelebi (XIV. yy.), İznik Sarı Saltuk (XIV. yy.), Amasya Şehzade (1410), Bursa Devlet Şah Hatun (1412-14), Bursa Ebe Hatun (XV. yy.), İstanbul Hançerli Sultan (1533), Eyüp Ayas Paşa (1539), İstanbul Fatma Sultan (1588-89), Eski Malatya Hacı Nefise Hatun (XVI. yy. sonu), Kütahya Açık (XVI. yy. sonu), Sivas İncili Hatun (XVII. yy. I. çeyreği) ve Niğde Dört Ayak (1764) türbeleri Osmanlı döneminden örneklerdir.[61]

3- Kahire Kalesi'ne Bakış (J.P. Sebah, 1870)

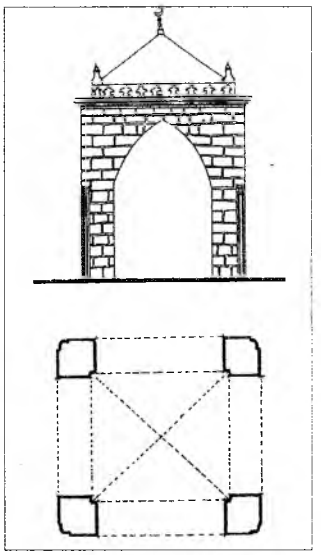
Kahire'de Hasan Paşa Tahir Camii'nin yanında yer alan ve camiyi yaptıranın kardeşine ait olduğu sanılan Türbe (1809), Kahire türbeleri içerisinde değişik plan düzeniyle ilgi çekmektedir. Merkezi kubbeyle örtülü mekan dört yönde apsis şeklinde dışarı taşıntı yapan bölümlerle genişletilerek bir merkezi plan şeması oluşturulmuş. Bu formun Osmanlı kubbeli yapılarının etkisiyle geliştiği sanılmaktadır.[62] Benzer düzenleme Tunus Bey



23- Kahire Silahtar Süleyman Ağa Sebîl-Küttabı Planı



19- Kahire İbrahim Bey el-Kabir Sebil-Küttabı Alt ve Üst Kat Planları

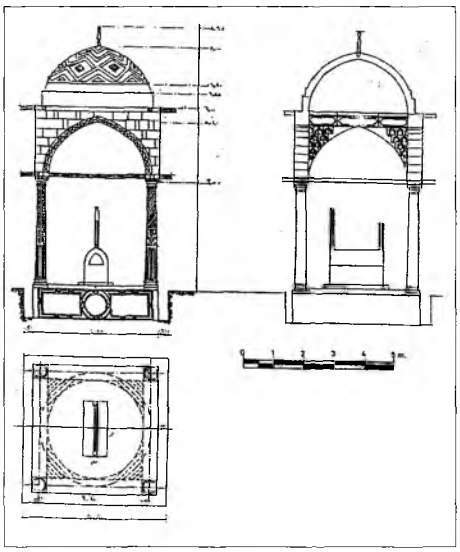


17- Kahire Mustafa Ağa Şâlik Türbesi Planı

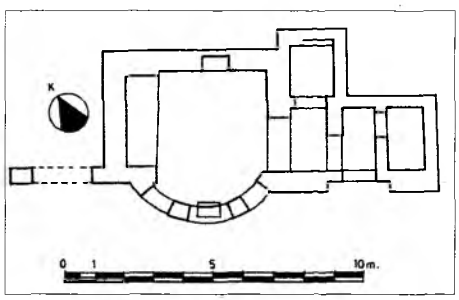
Türbesi (1758-82), Mehdiye Hamza Türbesi (XVIII. yy.) Cerbe Muradiye Medresesi'ndeki Sidi İbrahim Cemini Türbesi (1674) gibi yapılarda görülmektedir.[65]

Kahire'de Hasan Paşa Tahir Camii'nin yanında yer alan ve camiyi yaptıranın kardeşine ait olduğu sanılan Türbe (1809), Kahire türbeleri içerisinde değişik plan düzeniyle ilgi çekmektedir. Merkezi kubbeyle örtülü mekan dört yönde apsis şeklinde dışarı taşıntı yapan bölümlerle genişletilerek bir merkezi plan şeması oluşturulmuş. Bu formun Osmanlı kubbeli yapılarının etkisiyle geliştiği sanılmaktadır.[62] Benzer düzenleme Tunus Bey Türbesi (1758-82), Mehdiye Hamza Türbesi (XVIII. yy.) Cerbe Muradiye Medresesi'ndeki Sidi İbrahim Cemini Türbesi (1674) gibi yapılarda görülmektedir.63

Sebil-Küttâblar: Cadde seviyesindeki deliklerden su ile doldurulan ve hacmi 200 m^3'e kadar çıkabilen bir depo (sarnıç), sokak hizasında su dağıtımı ve ışık temini için parmaklıklı pencereleri olan dikdörtgen planlı bir oda ile yan hizmetlerin görüldüğü ona bitişik hücrelerden oluşan sebil katı ile üst kattaki, çoğunlukla alt katın planını tekrarlayan bir mektepten meydana gelen sebil-küttabların ilk örneklerine XIV. yüzyılda bir Türk Memlûkleri devrinde rastlıyoruz. [64] Osmanlılar devrinde bu tarz eserlerin Mısır'da daha da yaygınlaştığını görüyoruz. Hatta bu dönemde sayıca en çok inşa edilen yapı tipidir.[65] Cami, medrese, türbe, han, ev, zaviye ile dükkan vb. bitişik ya da müstakil olarak inşa edilen sebil-küttâblarda iki üslûp görülmektedir. Birincisi mahallî (Memlûk) geleneğine uygun yapılardır. Bunlar tek, iki veya üç cepheli bir düzenleme göstermektedir. İkincisi ise İstanbul'daki sebiller gibi yarım yuvarlak cepheli olanlardır.[66] İkinci üslûp XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılmaya başlanmıştır. Bu tip sebil-küttâpları da kendi arasında iki gruba ayırmak mümkündür. Birincisi başkent üslûbuna uygun yarım yuvarlak cepheli olmasına rağmen, Memlûk geleneğine göre altı sebil, üstü mektep olarak düzenlenenler (Resim:18); ikincisi ise sebilin, mektebin bir köşesine yerleştirildiği yapılardır. İbrahim Bey el-Kebir'in biri Kahire'de (1753-54) (Çizim:19), diğeri Tanta'daki (1768) iki Sebil-Küttâbı ile Kahire'deki III. Mustafa (1758) (Çizim:20, Resim:19), Rukiye Dudu' (1761) (Çizim:21), Tosun Paşa (1821) (Resim:20), İsmail Paşa (1828) (Resim:21), Erzincanlı Hasan Ağa (1830), Ümmü Abbas Paşa (1867), Ahmet Rıfat Paşa (1864) (Resim: 22), Mustafa Fazıl Paşa (1863) Sebil-Küttabları ve Tanta'daki Ahmedî Sebili (XIX. yy) (Resim: 23) müstakil; Sultan I. Mahmut (1750), Ahmet Hüseyin (Hüseyin Şüeybî) (1758) (Çizim 22), Nefise Beyza (1796) (Resim: 24), Çavuş Ali Kethüda (1797-98) ile Silahtar Süleyman Ağa (1837) (Çizim:23), Sebil-Küttabları ise başka bir yapıya bitişik olarak ele alınmışlardır.[67] Bunlardan Sultan I. Mahmud Sebil-Küttabı bu yapı tipinin Kahire'deki ilk örneği olup Osmanlı padişahlarının ülke insanının temel gereksinimini karşılamak için inşa ettirdiği bir yapıyı ortaya koyarken o kentin yaşayanlarına yönelik, ancak farklı bir tipte yeni bir modelin ortaya yerleştirilmesine çıkarılmasına katkısını göstermesi açısından ayrıca önemlidir. İstanbul'daki Hekimoğlu Ali Paşa (1733), Nuruosmaniye (1755), Laleli (1769), Sultan II. Mahmud (1840) Sebilleri bu yapılarla benzerlik içerisindedir.[68] Aydın'daki Fatma Hanım Sıbyan mektebi ve Sebili (1753-54) İstanbul Recai Efendi Mektebi (1819-20) iki katlı düzenlemeleriyle Kahire'deki yapılarla paralellik kurulabilen Anadolu'daki ender örneklerdir.[69]



18- Kahire Ruriye Dudu Türbesi Planı, Kesiti ve Cephe Görünüşü



22- Kahire Ahmet Hüseyin (HüseyinŞueybi) Sebil-Küttabı Planı

Saray ve Konaklar: Osmanlılar Mısır'ı fethettiklerinde başka hiçbir bölgede bulamadıkları derecede yüksek bir konut kültürü ile karşılaştılar. XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl başlarına kadar da ona herhangi bir katkı sağlamadıkları gibi ondan zaman zaman da etkilenmişlerdir.[70] Mehmet Ali Paşa'nın yaptırdığı Şobra, Cevher ve Harem Sarayları ile Dârü'l-Mahfûzât İstanbul'daki Barok ve Ampir üslûba göre yapılmış Kahire'deki Sivil mimari örnekleridir. Plan açısından merkezi veya orta sofalı tiptedirler. Genellikle bir bahçe içerisine alınmışlardır. Zemin katı tercihan taşlık, üst katı sofalıdır. Odalar musandıra ve peykelidir. İçerideki mermer havuz, selsebil ve şadırvanlar Barok ve Ampir üslûptadır. Günümüze gelen birkaç örnekten başka XIX. yüzyıl ortalarına kadar süren elli yıllık devrede bu tipte birçok eserin yapıldığı bilinmektedir. Özellikle Cezire ve Ravza Adaları ile Nil sahillerinde, İstanbul Boğazı kıyılarındaki gibi kasır ve konaklar bina olunmuştur. Hilmiye ve Şerif Paşa Konakları ile Kasru'n-Nil, Kasr-ı Dübâra, Kasru'l-Aynî ve Şobra Valide, İbrahim Paşa, Cezire ve Gize Sarayları bu tarzdadır. Ancak bunların büyük çoğunluğu zamanımıza ulaşamamıştır.[71]

Mimari Süsleme: Osmanlı döneminde Kahire, İskenderiye, Reşid gibi Mısır'ın çeşitli şehirlerinde inşa edilen eserlerin iç veya dış yüzeylerini çini malzemenin süslediği görülmektedir. Bunlar ya Memlûk tarzında yeşil, firuze veya mavi renkte tek renkli, ya da yeşil, mavi, beyaz, firuze, lacivert ve kahverengi renklerin kullanıldığı Osmanlı tarzı çinilerdir. Bunların bir kısmının İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı gibi Anadolu'daki çini merkezlerinden ithal edildiği, diğerlerinin ise Kahire'deki mahalli çini fırınlarında üretildiği sanılmaktadır.[72] Diğer taraftan mimari süslemede geometrik, bitkisel ve yazı unsurlarının kullanıldığı görülmektedir. Köklü bir geleneğe sahip olan Mısır süsleme sanatlarına Osmanlı sanatçıları birtakım yeni dekoratif sitiller ilave etmişlerdir. Ancak özellikle Memlûkler döneminde moda haline gelen form ve motifleri kısa zamanda değiştirmek mümkün olmamıştır.[73] Ancak özellikle XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı Devleti'nin çeşitli bölgelerinde karşımıza çıkan klasik süsleme motifleri zamanla burada da yaygınlaşmıştır. Bu değişim bitkisel süslemelerde daha ziyade belirgindir. Selvi, lale, karanfil, nar çiçeği, bir vazodan çıkan çiçek deseni, bahar çiçekleri ile realist çiçek ve kıvrık dal, çin bulutu gibi motifler sayılabilir. Bunlar selvi hariç, genellikle çini üzerine işlenmiştir. Selvi ise zaman zaman taşa da işlenmiştir (Resim: 25). Sultan I. Mahmut ve III. Mustafa'nın Türk Barok süslemeciliğinin Kahire'deki aksi durumundaki sebil-küttâbların iç duvarları da Hollanda manzaralı Delft çinileri ile bezenmiştir.[74] Anadolu'da batılılaşma dönemi yapılarının süslemelerinde yaygın biçimde karşımıza çıkan "C" ve "S" kıvrımları, akant yaprakları ve asma salkımları Osmanlılar tarafından Mısır'a taşınmıştır. Osmanlı devri Mısır yapılarında dikkat çeken süsleme unsurlarından biri de Osmanlıca kitabelerdir. Özellikle Mehmet Ali Paşa döneminde görülen Talik hatlı Osmanlıca kitabeler (Resim: 5, 20-21) bizim İzmirli Emin, Hasan Rüşdî, Esad Semerkandî, Ebu'l-Kasım Geylanî, İbrahim el-Bağdadî, Seyyid İbrahim Rüşdi el-Mevlevi, Hüsnü, Abdullah Zühdî gibi hattatlarla Zeki, Kamil, Hamdiye, Hayret, Sami, Nazif, Fatih, Rüşdi, Nâili, Mesti Kâşif, Aziz, Aynî, Ayşe İsmet Hanım, Azmi, Cevdet, Kazım, Latif, Rakım, Rıza, Rıfat, Said, Şefik ve Vecdi gibi şairleri tanımamıza imkan vermiştir. Bu şahsiyetlerin çoğu Osmanlı Devleti'nin muhtelif yerlerinden vazife icabı Mısır'a gelmiş ve bilhassa Mehmet Ali Paşa'dan gördükleri ilgi üzerine hayatlarını bir kısmını ya da hepsini burada geçirmişlerdir[75]. Diğer taraftan Kahire'deki bazı Osmanlı eserlerinde Sultan I. Mahmut, Sultan III. Mustafa ve Sultan II. Mahmut'un tuğralarına rastlanmaktadır. İlk ikisi Kahire'de kendi adlarına bina ettirdikleri eserde, üçüncüsü ise Mehmet Ali Paşa'nın inşa ettirdiği yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu da Mehmet Ali Paşa'nın İstanbul'daki padişahla bağlantısını ortaya koyması açısından ilgi çekicidir. Aynı eserlerdeki ay yıldız motifleri de aynı bağlantıyı gösteren sembollerden olsa gerek.

Sonuç olarak belirtebiliriz ki, Osmanlı döneminde Mısır'da, Kahire'de, inşa edilen eserler bazılarının ifade ettiği gibi paşalar için yapılan birkaç konak, birkaç sebil vb. küçük cami ve tekkeden ibaret değil [76], Osmanlı damgası taşıyan sanat ve kültür abideleridir.

1 Mısır'ın tarihçesi için bkz. Y. Z. Özer; *Mısır Tarihi*, Ankara, 1987; N. Çağatay; *İslam Dönemine Dek. Arap Tarihi*. Ankara, 1989; İ.H. Uzunçarşılı; Osmanlı Tarihi, III (I. Kısım), Ankara, 1988; IV (I.Kısım), Ankara, 1956; E. Z. Karal; *Osmanlı Tarihi*, VI, Ankara, 1954; *Meydan Larousse*, "Mısır" mad. VIII, İstanbul, 1988, s. 721-733; *Ana Britannica*, "Mısır" mad. XVI, İstanbul, 1988, s. 24-29; B. Darkot; "Mısır" mad., İ.A., VII, İstanbul, 1979, s. 174-175; Y. Öztuna, *Devletler ve Hanedanlar*, III, Ankara, 1990; H. D. Yıldız ve bşk.; *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, XIII, İstanbul, 1990; N. Yazıcı; *İlk Türk-İslam Devletleri Tarihi*, Ankara, 1992; B. Üçok; *İslam Tarihi, Emeviler ve Abbasiler*, Ankara, 1983; E. Merçil; Müslüman Türk Devletleri Tarihi, İstanbul, 1985; R. Şeşen; *Selahaddin Eyyubi ve Devlet*. İstanbul, 1987; Halil Edhem; *Düvel-i İslamiyye*. İstanbul, 1927; H. D. Yıldız: "Abbasiler" mad. *DİA*, I, İstanbul, 1988, s. 38 v.d.; Hoca Saadettin Efendi: Tacü't-Tevârih (Hz: I. Parmaksızoğlu), IV, Ankara, 1992; J. V. Hammar; *Osmanlı Tarihi*, III-IV, İstanbul, 1984: Ş. Altındağ; *Kavalalı Mehmet Ali Paşa İsyanı Mısır Meselesi* (1831-1841) (I.Kısım), Ankara, 1988.

2 S.K. Yetkin: *İslâm Mimarisi*, Ankara, 1965, s. 66.

3 el-Ezher Camii- Medresesi için bkz. H. Z. Ülken: *İslam Sanatı*, İstanbul, 1948, s. 112-115; S. K. Yetkin; *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul, 1984, s. 33-34; *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara, 1954, s. 90-92.

4 O. Aslanapa; *Türk Sanatı*. İstanbul, 1994, s. 92.

5 Aslanapa, *a.g.e.*, s. 96.

6 J.V. Hammer; *Osmanlı Tarihi*, III, IV, İstanbul, 1984, s. 510-342; M. Belin; *Osmanlı İmparatorluğu'nun İktisadi Tarihi* (Çev. O. Ceylan), Ankara, 1999, s. 225-226.

7 Mescid-i Nebevi'nin Osmanlı dönemindeki durumu için bkz. İ. Ateş; "Mescid-i Nebevi'nin Yapıldığı Günden Bu Yana Geçirdiği Genişletme Girişimleri", Vakıflar Dergisi, XXIV, Ankara, 1994, s. 8-22.

8 Abdi Bey, Mehmet Altıparmak Efendi ve Ebu Ali Camileri için bkz. *Fihrisu'l-Asari'l-İslamiyyeti ve'l-Kıbtıyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, 1951, s. 3, 9; A. P. Mübarek; *el-Hıtatu't-Tevfikıyyeti'l-Cedideti li-Mısra'l-Kâhirati*, V, Kahire (Bulak), 1986, s, 111; A. Atia; *Osmanlı Döneminde İstanbul İle Kahire Arasında Mimari Etkileşimler* (İ.Ü. Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1994, s. 63-64; Evliya Çelebi; *Seyahatname* (Çev. M. Çevik), X. İstanbul 1993, s. 305, 342; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 363; C. Williams; *Islamic Monumants In Cairo*, Cairo, 1985, s. 96; S. M. Muhammed; *Mesacidu Mısır ve Evliyâuhâ's-Sâlihûn*, V, Kahire, 1983, s. 175-176; M. H. İsmail; *el-Tırâzu'l-Mısrî li- 'Amâiri'l-Kâhirati'd-Diniyyeti Hılâl el- 'Asri'l-'Osmâni* (Kahire Ün. Basılmamış Doktora Tezi), Kahire, 1990, s. 194-213; A. Karaismailoğlu; "Altıparmak Mehmet Efendi", mad., *DİA*, II, İstanbul, 1989, s. 542; A. M. Tokmak; *Mesacidu'l-İskenderiyyeti'l-Bâkıyyeti fi'l-Karneyni's-Sâni 'Aşera ve's-Sâlis 'Aşera Ba'de'l-Hicreti* (Kahire Ün. Basılmamış Master Tezi), 1994, s. 47 v.d.

9 K. A. C. Creswell; *The Muslim Architecture of Egypt*, I, Oxford, 1952, s. 11-15; O. Aslanapa; *Türk Sanatı*, I, İstanbul, 1972, s. 116; S. M. Muhammed; *Mesâcidu Mısır ve Evliyâuhâ's-Sâlihûn*, I. Kahire, 1971, s. 163-164.

10 S. M. Muhammed; *a.g.e.*, s. 269-270; K. A. C. Creswell; a.g.e., s.145.

11 Bu yapılar için bkz. O. Aslanapa; *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986; E. H. Ayverdi; *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, İstanbul, 1966; Osmanlı Mimarisinde Çelebi Sultan Mehmet ve II. Murat Devri, İstanbul, 1972; *Osmanlı Mimarisinde Fatih D evri*, III-IV, İstanbul, 1973-74; *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*. IV, İstanbul, 1982; A. Kuran; *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara, 1964.

12 *Türkiye'de Vakıf ve Abideler ve Eski Eserler*. II, Ankara, 1977, s. 151-156, 191-193.

13 K. Pektaş; *Tunus'ta Osmanlı Dönemi Mimarisi* (Y.Y. Ün. Basılmamış Doktora Tezi), 1997, s. 62-64.

14 P. Cuneo; "The Multi-dome Mosque Architecture of Tripoli, Libya, Between Regional Tradition and Ottoman Influence" *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. Ankara, 1995, s. 514.

15 *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti ve'l-Kıbtıyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, 1951, s. 3; A. Atia; *a.g.e.*, s. 31; C. Williams; *Islamic Monuments in Cairo*, Cairo, 1985, s. 226; E. M. Fergâli; *el-Delilü'l-Mûcez li-Ehemmi'l-Asâri'l-İslâmiyyeti ve'l-Kıbtıyyeti Fi'l-Kâhirati*, Kahire, 1991, s. 159; Evliya Çelebi; *a.g.e.*, s. 305; G. Godfrey; *A. History of Ottoman Architecture*, London, 1971, s. 312; S. K. Yetkin; *a.g.e.*, Ankara, 1954, s. 283; A. el-Behnasi; *el-Fennü'l-İslâmî*. Şam, 1986, s. 245; P. D'Avennes; *Arab Art As Seen Through The Monuments of Cairo*, Paris, 1983, s. 120; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 171; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V. Kahire, 1983. s. 81; D. Behrens-Abouseif; *İslamic Architecture in Cairo*, Cairo, 1984, s. 158.

16 O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 171.

17 G. Godfrey; *a.g.e.*, s. 312.

18 O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 46-47,59.

19 A. Kuran; *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986, s. 49-52; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 190-193.

20 M. Sözen ve bşk.; *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975, s. 170.

21 Z. M. Hasan; *Fünûnü'l-İslâm*, Beyrut, 1981, s. 139-140; M. el-Asad; "Mosque of Muhammed Ali" *Muqarnas*, Sayı: 9, Leadin, 1992, s. 39-55; K. Samih el- *'Imâratü'l-İslâmiyyeti fi Mısr*. Kahire, 1993, s. 63-108; A. P. Mübarek; *a.g.e.*, V, Kahire, 1986, s. 180-181; S. K. Yetkin; *a.g.e.*, Ankara, 1954, s. 284; A. el-Behnasi; *a.g.e.*, s. 247; D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*, s. 168-170; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 442; S: M. Muhammed; *a.g.e.*, V. Kahire, 1983. s. 318; M. E. Ferğali; *a.g.e.*, s. 142; C. Williams; *a.g.e.*, s. 223; A. Atia; *a.g.e.*, s. 82-83.

22 Z. Nayır; *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690)*, İstanbul, 1975, s. 48-77.

23- O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 103-104, 152-155, 347-353, 445; K. Pektaş; *a.g.e.*, s. 125-133.

24 H. Abdulvahhab; *Târîhu'l-Mesâcidi'l-Eseriyyeti fi'l-Kâhirati*, Kahire, 1993, s. 295; M. H. İsmail; *el-Tırâzu'l-Mısrî li- 'Amâiri'l-Kâhirati'd-Diniyyeti Hılâl el- 'Asri'l- 'Osmânî* (Kahire Ün. Basılmamış Doktora Tezi), Kahire, 1990, s. 87; C. Williams; *a.g.e.*, s. 75; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, s. 129; A. Atia; *a.g.e.*, s. 130; D. Behrens-Abouseif; a.g.e., s. 160-161; K. Samih; *a.g.e.*, s. 55.

25 M. Meinecke; "Die Architectur des 16. Jahrhunderts in Kairo. Nach der Osmanischen Erobening von 1517" *IV 'Eme Congre's International D'art Turc (Aix-en-provence, 10-15 September 1971)*, 1976, s. 150.

26 H. Abdulvahhab; *a.g.e.*, 363-365; A. P. Mübarek; *a.g.e.*, IV, 1980, s. 282-283; M. E.. Ferğali; a.g.e., s. 130; C. Williams; a.g.e., s. 71.

27 S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 193-197.

28 A. Atia; *a.g.e.*, s. 239.

29 G. Godfreg; *a.g.e.*, s. 312-313: S. K. Yetkin; *a.g.e.*, 1954, s. 283; D. Behrens-Abouseif, *a.g.e.*, s. 162-163; K. Samih; *a.g.e.*, s. 56; O. Aslanapa; a.g.e., 1986, s. 323; C. Williams; *a.g.e.*, s, 147; H. Abdulvahhab; *a.g.e.*, s. 308; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 163-164.

30 Bu bölümdeki yapılar için bkz. O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986; A. Kuran; *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986; M. Sözen ve bşk.; *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975'in muhtelif sayfaları.

31 M. Süreyya; *Sicil-i Osmanî*, III. İstanbul, 1311, s. 109-110; Ş. Turan; "Sinan Paşa, Koca" mad., *İ.A.*, X, İstanbul, 1979, s. 670; S.M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 133-140; A. P. Mübarek; *a.g.e.*, V, s. 49-51; *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951, s. 7; A. Atia; *a.g.e.*, s. 44-48; H. Abdulvahhab; a.g.e., s. 303-305; C. Williams; a.g.e., s. 261-263; G. Godfrey; a.g.e., s. 312, S. K. Yetkın; *a.g.e.*, 1954, s. 283; D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*, s. 161-162; K. Samih; *a.g.e.*, s. 55-56; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 265; P. D' Avennes; *a.g.e.*, s. 121; M. Meinecke; *a.g.e.*, s. 149.

32 A. P. Mübarek; *a.g.e.*, II, 1982, s. 255-258; V, 1986, s. 240-246; *Fihrisu'l-Asâri'l-İslamiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951, s. 3; C. Williams; *a.g.e.*, s. 171; E. M. Fergali, *a.g.e.*, s. 175-176; S: M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 257-280; H. Abdulvahhab; *a.g.e.*, s. 351-356; A. Atia; *a.g.e.*, s. 71-80; G. Godfrey; *a.g.e.*, s. 408; D. Behrens-Abouseif; "Ebu'z-Zeheb Camii" mad. *DİA*. X, İstanbul, 1994, s. 353-354; a. mlf.; *a.g.e.*, s.

165-166; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 398; P.D'Avennes; *a.g.e.*, 326; R. H. el-Halife; Füninu'l-Kâhirati fi'l- 'Ahdi'l-Osmânî (1517-1800), Kahire, 1984, s. 49, 102.

33 D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*. s. 149-150; H. Abdulvahhab; *a.g.e.*, 258-260; A. Atia; *a.g.e.*. s. 205.

34 Konya/Karapınar Sultan Selim Camii için bkz. O. Aslanapa; *a.g.e.*. 1986, s. 264-265.

35 O. Aslanapa; *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul, 1949, s. 108.

36 O. Aslanapa; *a.g.e.*. 1986, s. 212-217, 344-45.

37 *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951. s. 3; A. Atia; *a.g.e.*, s. 68-70; Evliya Çelebi; *a.g.e.*, s. 305.

38 O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 5.

39 R. H. Halife; *a.g.e.*, s. 111.

40 Minareler için bkz.: D. Behrens-Abouseif; *The Minarets of Cairo*. Cairo, 1985.

41 Evliya Çelebi; *a.g.e.*, s. 310.

42 Evliya Çelebi'nin bahsettiği eser, eğer şu anda cami olarak kullanılan yapıysa, bu ne tam bir medrese ne de tam bir cami planına sahiptir. Mihrab, minber, kürsü ve mahfil içeren dikdörtgen planlı bir mekan ile onunla bağlantılı yan bölümlerden meydana gelmektedir. Davut Paşa Camii için bkz. S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 105-111.

43 *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951, s. 7; A. P. Mübarek; *a.g.e.*, III, Kahire, 1983, s. 90; VI, 1987, s. 159; C. Williams; *a.g.e.*, s. 150; A. Atia; *a.g.e.*, s. 95; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 383.

44 *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951, s. 5; M. S. Briggs; *Muhammedan Architecture in Egypt and Palastine*, New York, 1974, s. 137; A. Atia; *a.g.e.*, s. 90; D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*, 1984, s. 158-160; C. Williams; *a.g.e.*, s. 113; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 95.

45 A. P. Mübarek; *a.g.e.*, VI, 1987, s. 161; S.M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983; s. 95; C. Williams; *a.g.e.*, s. 113; D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*, 1984, s. 158; O. Aslanapa; *a.g.e.*, s. 383.

46 K. Pektaş; *XVI. Yüzyıl Sonrası Klasik Tarzda İnşa Edilen Osmanlı Külliyelerindeki Medreseler* (Y.Y. Ün. Basılmamış Master Tezi), Van, 1993, s. 17-20, 42-46, 51-55; O. Aslanapa; *a.g.e.*. 1986, s. 298, 334, 371; M. Sözen ve bşk.; *a.g.e.*, s. 205-222; Z. Nayır; *Osmanlı Mimarlığı'nda Sultan Ahmed Külliyesi ve Sonrası (1609-1690)*, İstanbul, 1975, s. 79; İ. Aktuğ; *Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi*, Ankara, 1992, s. 83-108.

47 Z. Ahunbay; "Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları" *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, I, İstanbul, 1988, s. 239-275.

48 Y. Ötüken; "Orhan Gazi (1326-1359) Devrinden Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) Devrinin sonuna Kadar Osmanlı Medreseleri" *Araştırma Dergisi*, Sayı: 9, Ankara, 1978, s. 337-371.

49 M. M. İsa; *el-Tırâzu'l- 'Osmâni fi-Münşeâti't-Ta'limi bi'l-Kâhirati* (Kahire Ün. Basılmamış Doktora Tezi), Kahire, 1987, s. 364.

50 Z. Ahunbay; *a.g.m.*, s. 281-286.

51 A. P. Mübarek; *a.g.e.*, VI, 1987, s. 161; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 95; C. Williams; *a.g.e.*, s. 113; D. Behrens-Abouseif; *a.g.e.*, s. 158; O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 383.

52 A. P. Mübarek; *a.g.e.*, II, 1982, s. 284; C. Williams; *a.g.e.*, s. 78; M. H. İsmail; *a.g.e.*, s. 146-149; S. M. Muhammed; *a.g.e.*, V, 1983, s. 73; S. K. Yetkin; *a.g.e.*, 1954,s. 283; *Fihrisu'l-Asâri'l-İslâmiyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati*, Kahire, 1951, s. 6; M. Meinecke; *a.g.b.*, s. 146.

53 G. Öney; "Mısır'da Osmanlı Mimarisinin Sentezi" *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı; 54, İzmir, 1990, s. 139.

54 S. K. Yetkin; *a.g.e.*, 1954, s. 283.

55 S. S. Yahya; *'Amâiru'l-Mer'eti fi Mısr fi'l- 'Asri'l- 'Osmânî* (Kahire Ün. Basılmamış Doktora Tezi, 1988), s. 480.

56 H. A. Badr; "Styles of Tombs and Mausoleums in Ottoman Cairo *"İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*, I, Ankara, 1996, s. 349-385.

57 M. Cezar; *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul 1977, s. 357.

58 H. A. Badr; *a.g.m.*, s.354.

59 S. S. Yahya; *a.g.e.*, s. 480; H. A. Badr; *a.g.m.*, s. 354.

60 O. C. Tuncer; *Anadolu Kümbetleri*, III, Ankara, 1992, s. 32-35, 135-136.

61 Bu türbeler için bkz. O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 482; O. C. Tuncer; *a.g.e.*, II, Ankara 1991, s. 131-136; III, Ankara, 1992, s. 183-184; H. Önkal; *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Ankara, 1992, s. 22, 60-63, 84, 90-91, 135-136, 171-173; A. Gabriel; *Monuments Turcs d'Anatolie. II* (Amasya-Tokat-Sivas), Paris, 1931, s. 45; K. Otto-dorn; *Das Islamische İznik*, Berlin, 1941; A. Altun; "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi: Bir Deneme" *Kütahya- Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*, İstanbul, 1981-82, s. 646; G. Öney; *Beylikler Devri Sanatı XIV. ve XV. yüzyıl (1300-1453)*, Ankara, 1989, s. 22; Y. Demiriz; *Eyüp'te Türbeler*, Ankara, 1989, s. 16; B. Eskici; *Eski Malatya'daki Türk-İslam Eserleri* (Ankara Ü. S. B. E. Basılmamış Master Tezi, 1993), s. 104; M. Özkarcı; *Niğde'de Türk Mimari Eserleri*, Erzurum, 1996, s. 233-234.

62 D. Behrens- Abouseif; *a.g.e.*, 1984, s. 167.

63 K. Pektaş; *a.g.e.*, s. 534-535.

64 O. Aslanapa; *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984, s. 304.

65 A. Raymond Osmanlı döneminden 308 adet Sebil-Küttâb tesbit etmiştir. Bkz. A. Raymond; *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri* (Çev. A. Berktay), İstanbul, 1995, s. 107.

66 A. Ş. Allam; "The Cemicircular Style of Ottoman Sebils" *The 8 th International Congres of Turkish art*, Papers, Summaries, Cario, 26th September-1st October 1987. s. 4.

67 Kahire'deki Osmanlı dönemi Sebil-Küttâbları için bkz. M. H. El-Hüskeyni; *el-Esbiletü'l- 'Osmâniyyeti bi-Medineti'l-Kâhirati (1517-1798)*, Kahire, 1988.

68 İ. Kumbaracılar; *İstanbul Sebilleri*, İstanbul, 1938.

69 Fatma Hanım Sıbyan Mektebi ve Sebili için bkz. T. Cantay; "Aydın'da Fatma Hanım Sübyan Mektebi" *Arkeoloji Sanat Dergisi*, Sayı: 6-7, İstanbul, 1979, s. 25-27.

70 S. H. Eldem; *Türk Evi*, I, İstanbul, 1984, s. 66-67.

71 Osmanlı dönemi Kahire konut mimarisi için bkz. B. Maury ve bşk.; *Palais et Maisons du Caire*, II, Paris, 1983.

72 Kahire'deki Osmanlı yapılarında görülen çini malzeme için bkz. R. H. el-Halife; *a.g.e.*, s. 26-55; Ü.Ü. Bates; "Evolution of Tile Revetments in Ottoman Cairo" *First International Congress on Türkish a tiles and ceramics (6-11.07.1986, Kütahya)*, s. 39-58; *V. Meinecke-Berg; "Osmanicshe Fliesen-dekorationen des 17. Jahrhunderts in Kairo" IV 'Eme Congres International D'art Turc (Aix-enprovence, 10-15 September 1971)*, 1976, s. 153-159.

73 N. M. Abu Bakr; "Mamluk Influences on Ottoman Art in Egypt" *Arab Historical Review for Ottomam Studies*, Sayı: 3-4, December 1991, Tunus-Zaghouan, s. 141; N. A. Hamdy; "Cairene Ornamental Tradition in The Ottoman Architecture of Egypt" *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapeşt 1978, s. 417-421; a. mlf., "The Decorative Caracter of Cairene Mamluke Ornamentation in the Ottoman Sabils of Egypt" *The 8th International Congress of Türkish Art*, Papers, Summaries, Cairo 26th September-1st October 1987, s. 51; D. Behrens-Abouseif; "Architectural Decoration in 18th Century Cairo *"The 8th International Congress of Türkish Art*, Papers, Summaries, Cairo 26th September-1st October 1987, s. 14.

74 O. Aslanapa; *a.g.e.*, 1986, s. 385-398.

75 M. Akkuş; "Kahire'deki Osmanlı Dönemi Eserlerinde Türkçe Manzum Kitabeler" *Vakıflar Dergisi*, XXII, Ankara, 1991, s. 383-384.

76 C. H. Becker; "Kahire" mad, *İ. A.*, VI, İstanbul (Tarihsiz), s. 86.

HALEP'TE OSMANLI MİMARİSİ

DR. NAJWA OTHMAN
ALEPPO UNIVERSITY, INSTITUTE OF HISTORY OF ARABIC SCIENCE / SURİYE

Müslümanlar Halep'i 17/638 yılında fethetmiştir, bunun ardından Halep birçok dönemden geçmiştir:

-İlk İslam Devri (Eyyübi Dönemi ve öncesi) (17/638-658/1250).

-Memlûk Devri (658/1259-922/1516).

-Osmanlı Devri (922/1516-1337/1918).

-Modern Dönem (1928-şimdiye kadar).

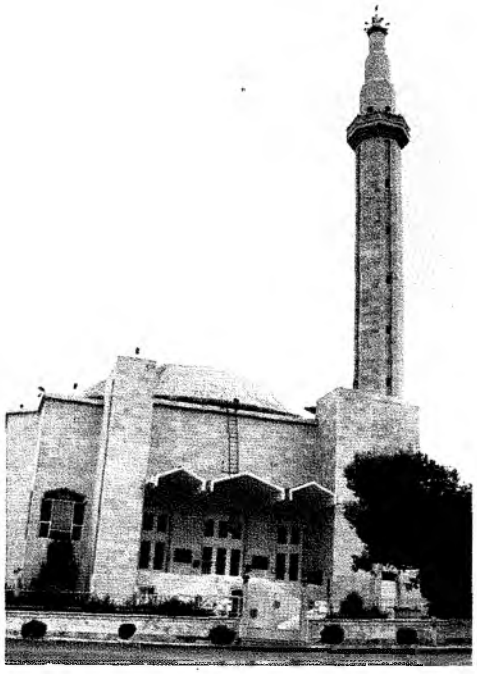
Bu dönemlerin, Halep camileri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Dolayısıyla, farklı dönemlerde inşa edilen camilerin, onları diğer dönemlerin camilerinden ayıran mimari özellikleri vardır. Burada, Osmanlı mimarisinin, Osmanlı hükümdarlığı boyunca ve modern çağda Halep'te inşa edilen camiler üzerindeki etkisini inceleyeceğiz.

OSMANLI DEVRİNDEN ÖNCE HALEP CAMİLERİ

İlk İslam ve Memlûk Devri camilerinin planı, Şam'daki Emevi *Camisi*'nin planıyla benzerlik göstermektedir. Kıbliye, caminin zemini boyunca doğudan batıya doğru uzanan, avlunun güneyinde bulunmaktadır. Avlu çevresinde üç revak yer almaktadır: Doğuda, batıda ve kuzeyde. İlk Çağlarda yapılan *Büyük Cami* (şekil 1), ve Memlûk Devri'nde yapılan *Altun Bugha Camisi*'nde (şekil 2) olduğu gibi, kıbliyenin önünde revak bulunmamaktadır.

İlk dönemlerdeki camilerin çatılarında, kubbe ve kemerli tonozlara bağlı kalınmıştır; ancak Memlûk Devri camilerinde çapraz kemer kullanılmıştır. Mihrabın üzerindeki bölmeyi kubbe ile kaplamaya özen göstermişlerdir. Kubbe, sekiz köşeli kasnağa oturtulurken; dörtköşe, küre müselleleriyle kubbe kasnağının poligonuna taşınmıştır. Ya da kubbe on iki katlı kasnağa oturtulduğu zaman çift küre müselleyle yapılmıştır. Ayrıca, her iki durumda da geçiş için stalaktit kullanılmıştır.

Bu dönemdeki camilerin dış ön yüzeyleri; taş süslemelerin, siyah ve beyaz veya sarının üst üste kullanımının ve kapı ile pencerelerin kemerlerindeki kerteklerin zengin olmasıyla ayırt edilir. Öte yandan, kıbliye ve revakların iç ön yüzeyleri sadedir ve oymalı kireçtaşıyla yapılmıştır. Farklı çağlarda inşa edilen camileri, ilk bakışta, ayırt eden en önemli mimari ögenin minare olduğunu söyleyebiliriz. Bu çağlardaki camilerin minaresi, kıbliyenin çok uzağında yer alan avlunun çevresindeki revakların bir bölümünü oluşturur; zemin duvarları da caminin caddeye bakan dış ön yüzey bölümünü oluşturur. Bazen caminin ana girişine oturtulur.



Al-Rıdvan Camii.
Abdul Munim Herbli Dönemi.

İlk çağlardaki minare; taş süslemelerle dörtköşeli kesitten oluşuyordu. Metalik veya ahşap korkulukla çevrelenmiş dörtköşe bir balkonla sona eriyordu; stalitler üzerine oturtuluyor ve dörtköşe ahşap saçakla yükseliyordu. Ancak Memlûk Devri minaresi; taş süslemerle sekiz köşeli kesimden oluşuyor, stalitler üzerine oturtulan sekiz köşeli balkonla son buluyor ve sekiz köşeli ahşap saçakla yükseliyordu. Ayrıca Memlûk Devri'nde on iki katlı ahşap saçakla yükselen yuvarlak balkonlu yuvarlak kesitli minareler de inşa edilmiştir.

HALEP'TEKİ OSMANLI DEVRİ CAMİLERİ

Osmanlı camilerini, caminin planı ve çatının tarzı bakımından iki bölüme ayırabiliriz (Osmanlı Camileri ile kastedilen, Osmanlı Devri'nden önce Halep'teki cami inşasında bulunmayan yeni özellikleri olan camilerdir):

1-Osmanlı tarzı camiler.

2-Osmanlı ögeleriyle inşa edilen geleneksel camiler.

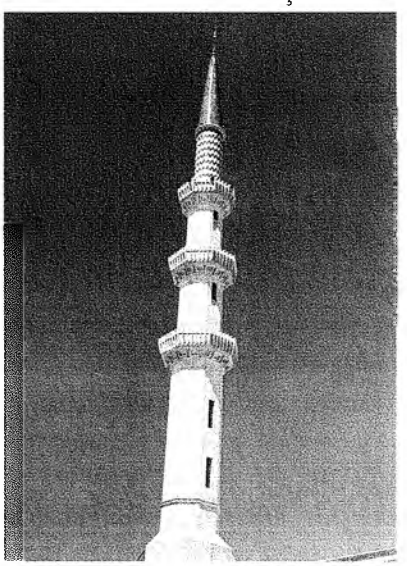
OSMANLI TARZI CAMİLER

Hüsreviye Camisi

Hüsreviye Camisi, Osmanlı tarzında Halep'te inşa edilen ilk yapıdır. Kıbliyenin kapısında yazdığı üzere, 952/1545 yılında inşa edilmiştir. Bu yapıdaki cami, planı ve yapısal sistemi bakımından Halep'te cami yapımında bir devrim yaratmıştır. Planını, daha önceki dönemlerde inşa edilen camilerin planlarıyla karşılaştırdığımızda, birçok farklılık görürüz. Daha sonra gelecek camiler üzerindeki etkisini göreceğimiz şu yeni mimari özelliklere sahiptir. Burada yapının diğer bölümlerini değil, sadece camiyi ele alacağız (şekil 3):

1- Cami ve caminin diğer bölümleri, yapının zemininin dış duvarlarından çok uzakta bağımsız bir grup oluşturur. Bu grup, avlu ile bahçelerle; gün boyunca kıbliyeye ışık gelmesini sağlayan büyük üst ve alt pencerelerle buralara açılan kıbliyeyle çevrelenmiştir. Önceki dönemlerde birçok camide kıbliyenin, doğusunda batıya zemin boyunca uzanarak yapının güney kısmını ve kıbliyenin güney duvarının da cami ile çevresi arasında bir bölme oluşturduğunu belirtmiştik. Kıbliyenin kuzey duvarında avluya açılan kapı ve pencereler bulunmaktadır.

2- Kıbliye, kolonları olmayan 17.5x17.5m'lik bir dörtköşedir. *Büyük Cami*'ninkiyle karşılaştıracak olursak, her birinde 19 bölme olan üç koridordan oluşan 20x101 m'lik bir kıbliye olduğunu görürüz. 20x20 m.'lik bir dörtköşe bölümünü ele aldığımızda, dua edenlerin hareketini sınırlayan, onların hatibi görmesini engelleyen ve dua edenlerin yerini işgal eden kesimin her biri 1.05x1.05 m. olan 6 direkten oluştuğunu görürüz. Dolayısıyla, Hüsreviye'nin kıbliyesi, Halep'te yer alan toplanma camileri içinde dörtköşe olan ve kolonları bulunmayan ilk kıbliyedir.



Hacı Ömer Camii.

Hacı Musa Camii.

3- Çatı, küre kesiği kubbeden oluşur ve yatık çapı yaklaşık olarak 18.5m.'dir. Öte yandan, daha önceki çağlarda sivri kubbeler kullanılıyordu ve yatık çapları 7m.'den fazla olmuyordu. Dolayısıyla, Hüreviye kubbesi, o zamana kadar Halep'te kullanılan en büyük kubbeydi. Bu kubbe; 1266/1850 yılında Halep'te meydana gelen savaşta silahlarda kullanılmak üzere aynı yıl toplanan kurşun levhalarla kaplanmıştı. Ancak, önceki dönemlerde kurşunla kaplanmış bir kubbe bulunmamaktadır. Hüsreviye kubbesinin iç kısmı birçok renkli boyamayla yapılmış bitkisel motifler içeren resimlerle süslenmiştir.

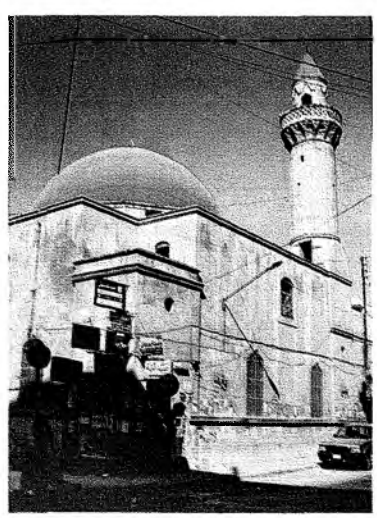
4- Kubbe, 16 pencereli yüksek yuvarlak kasnak üzerine oturtulmuş

ve iç kısımdan balkonla çevrelenmiştir. Kıbliyeye bakan köşenin çevresinde korkuluk bulunmaktadır. Bu balkon, kubbe ve kubbe kasnağının tamirini ve pencerelerin açılıp kapanmasını kolaylaştırmaktadır. Pencereler, kubbenin yatık itmeye karşı payandaları oluşturan çıkıntı kenarlarla birbirinden ayrılmıştır. Kubbe itmesine karşı bu işleyişi vurgulamak için, kubbe sekiz büyük kemerli payanda (her köşede iki tane) ile desteklenmiştir. Tüm bunlar Halep camilerinde yenilik olarak nitelendirilir çünkü daha önceki dönemlerde kubbeler iki kasnak üzerine oturtuluyordu: 12 kenarlı üst kasnak ve dörtköşeli ve ya sekiz köşeli alt kasnak; ya da sadece kasnaksız duvarlara oturtuluyordu. Ayrıca, Hüsreviye'den önce Halep camilerinde büyük kemerli payanda kullanılmamıştır. Bunların ilk kez Osmanlı mimarisinde, Edirne'de inşa edilen (841-51)/(1437-47), kubbesinin çapı 24.10m.'ye ulaşan Üç Şerefeli'de (3 balkonlu cami) kullanıldığına dikkat ediniz[1].

5- Kasnak, üst üste sarı ve siyah taşlar ve dişli kemer taşlarıyla 8 Osmanlı kemeri (deveboynu) üzerine oturtulmuştur. Bu, deveboynu kemerinin (4 merkezli kemer) Halep'teki camilerde yapısal amaçlı kullanımının ilk örneğidir. Ayrıca, kıbliye içerisinde kubbeyi taşıyan kemer taşı, ilk kez boyanıp kertek ile bağlanmıştır. Bu kemerlerin dördü duvarlara aittir ve dördü de köşelidir. Bu tür bir düzenlemeyi Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa'da (1523 A.D.) görüyoruz. Öte yandan, önceki dönemlerde deveboynu kemerlerin küçük üst pencerelerde süs amaçlı kullanıldığı göz önüne alınarak, Halep'te kubbe ve tonozları taşıması için sivri kemerler kullanılıyordu.

6- Dörtköşeden daireye geçiş, köşe kemerlerinde payanda ile; payanda kemerinin sonundan kıbliyenin köşesine geçiş ise ham stalaktitlerin dizilmesiyle sağlanmıştır. Bu düzenleme, önceki çağlarda Halep'teki camilerde kullanılmıyordu. O zamanlarda küre müselleleri (tek ya da çift) ve stalaktitler kullanılıyordu.

Ağacuk Camii.



Zeki Paşa Camii.

7- Kıbliyenin önünde, her birinin çatısı doğrudan dört yakın kemere oturtulan bir kubbe olan 5 bölmeli bir revak yer almaktadır. Dörtköşeden daireye geçiş, küre müselleleri ile sağlanmıştır. Revağın önü sade kerteklerle sarı ve siyahın üst üste dizildiği beş kemerden oluşur. Orta kemer, kenarlarda yükseltilmiş sahanlıkla kıbliyeye bir geçit sağlar. Halep camilerinde, ilk kez kıbliyenin önünde ayrı bir revak bulunduğunu görüyoruz. Ayrıca çatısı kubbe olan revak ve kıbliye girişinin her kenarında bir sahanlık olduğuna ilk kez rastlıyoruz. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde, Hacı Özbek Cami (734/1333) ve İznik'teki Yeşil Cami'de revak, kıbliyenin önüne inşa edilmiştir. Halep'te, tarihi Eyyübiler Dönemi'ne dayanan, el-Firdevs Okulu ve Ibn el-Adim Okulu'nda avlunun doğusunda ve batısındaki iki revağa yapışık kıbliyenin önündeki avlunun güneyine de bir revak yapmışlardı. Bu revak ayrı değildir ve diğer iki revakla birlikte U harfini oluşturur. Osmanlı Devri'nden önce, Halep'teki hiçbir camide kıbliyenin önünde ayrı bir revak bulunmadığını söyleyebiliriz.

8- Revağın arkasındaki kıbliyenin kuzeyinde iki kenarın üzerinde, iki oda bulunmaktadır; her ikisinin de çatısı, Diyarbakır'daki ilk Osmanlı camisi olan Muhammad Al Fatih Camisi'nde olduğu gibi, revağın çatısından alçak olan bir kubbeden oluşur. Önceki dönemlerde Halep camilerinde bu tür bir düzenleme yoktur; çünkü daha önce de belirttiğimiz üzere, kıbliye avlu boyunca uzanmaktadır. Eyyübi okullarında kıbliyenin her iki yanında da aynı yükseklikte iki oda ve her biri üzerinde çatı olarak kubbe bulunmaktadır. Çapı kıbleninkine eşittir ve bu iki oda türbe olarak kullanılmaktadır. Hüsreviye'de kıbli-

yenin arkasındaki avluya ayrı bir türbe inşa edilmiştir. Bu türbe, çatı olarak bir kemerle dört köşeli bir odadır ve burada iki kabir bulunmaktadır: Biri Hüsrev Paşa'nın oğlu olan Kurt Beg, diğeri de karısına (bu oğlunun annesi) aittir.

9- Pencerelerin lentoları üzerinde yardımcı deveboynu kemerler bulunmaktadır; lento ile yardımcı kemer arasındaki alan, iç ve dış kısımdan beyaz zemin üzerine Osmanlı fayans ve farklı dizilerle mavi bitkisel motifler içeren resimleriyle kaplanmıştır. Bu alanın ortasında bir yazı tahtası bulunmaktadır. Bu, Halep camilerindeki pencereler üzerinde fayansın ilk kullanımıdır. Buna Adliye ve Bahramiye'de de rastlayabiliriz ancak diğer camilerde yer almamaktadır. Bununla birlikte, bu alanın fayansla kaplanması Edirne'deki Üç Şerefeli Cami'de başlamıştır; beyaz zemin üzerine lacivert taşı (azur) renginde (deniz mavisi) Sultan Murad'ın isminin oyulduğu avlunun iki penceresi üzerinde görüyoruz. Ayrıca, İstanbul'daki Muhammad Al Fatih Camisi'nin (1462-70) pencereleri üzerinde de fayansa rastlanmaktadır.

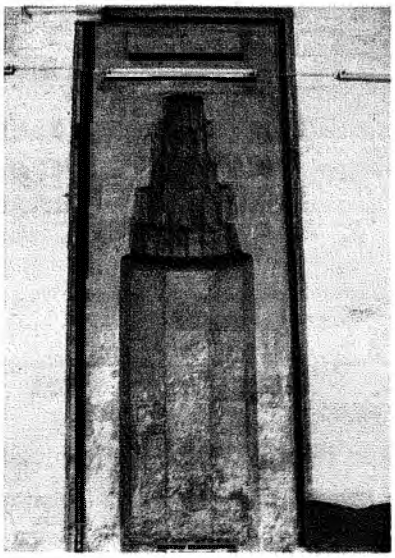
10- Al-Sidde, kıbliyenin kuzeybatı köşesine yerleştirilmiştir; buraya duvarın içinde yer alan iç merdivenle çıkılabilir. Adliye Camisi'nde de buna benzer bir yapı görülmektedir. Önceki dönemlerdeki camileri ve diğer Osmanlı Devrii camileri göz önüne alınarak, Al-Sidde kıbliyenin kuzey tarafının ortasındaki ana girişin üzerine yerleştirilmiştir; buraya ahşap bir merdivenle çıkılabilir.

11- Revağın iç kısmındaki her yükseltilmiş alanda, yatık kesiti 5 kenardan oluşan küçük bir mihrap yer almaktadır. Bu, Halep camilerinde çok köşeli mihrabın kullanımın ilk örneğidir. İznik'teki Yeşil Cami'nin, Diyarbakır'da inşa edilen Aini Manara Camisi (1489) ve Muhammad Al Fatih Camisi'nin mihrabının da 5 kenarlı olduğuna dikkat ediniz.

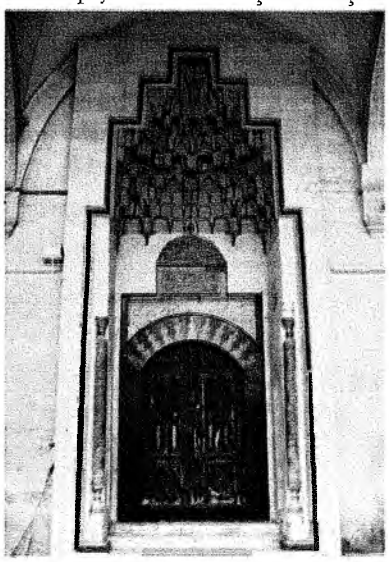
12- Minare; yapının dış duvarının çok uzağında, kıbliyenin bir parçası olarak küçük sağ odaya bitişik olarak, kuzeybatısında yükselmektedir. Hüsreviye minaresi, Halep'teki camiler arasında içeride yer alan ilk minaredir. Önceki dönemlerdeki minarelerin caminin dış duvarları üzerinde ya da bazen avlunun ana girişi üzerinde olduğunu görüyoruz.

13- Minarenin kesiti 16 kenardan oluşmakta ve delikli taş korkulukla çevrelenmiş bir balkonla son bulmaktadır. Üzerinde saçak yoktur ve stalaktitler üzerine oturtulmuştur. Ortasında kurşunla kaplanmış konik şeklinde üst ucuyla ilkinden daha ince bir bölüm yer almaktadır. Dolayısıyla, Hüsreviye minaresi; 16 kenarı, saçaksız balkonu, taş korkuluğu ve kaleminki gibi sivri bir ucu olan Halep'teki ilk minaredir.

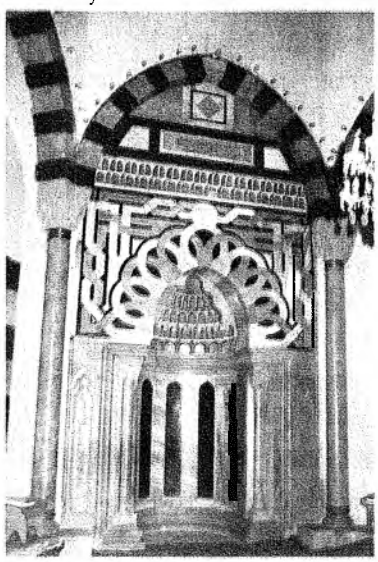
14- Revak içinden kıbliye girişine büyük özen gösterilmiştir. Küçük bir eyvan içine yapılmıştır; iki kenarı üzerinde taş bitkisel motifler içeren süslemeyle süslenmiş iki ince süs kolon vardır ve stalaktitler eyvanın üst kısmını doldurmaktadır. Kapının kemeri göz önüne alınarak, beyaz ve siyah kertekler üst üste dizilmiş ve taş süslemelerle çevrelenmiştir. Bunun üzerinde de caminin tarihçesine ilişkin bir levha yer almaktadır. Önceki dö-



Hüsreviye Camii Mihrabı.



Hüsreviye Camii Kıblesi

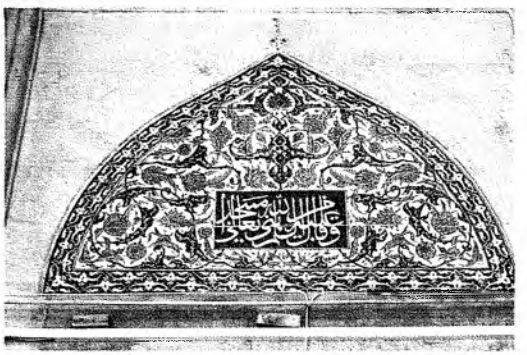


Bahramiye Camii Mihrabı.

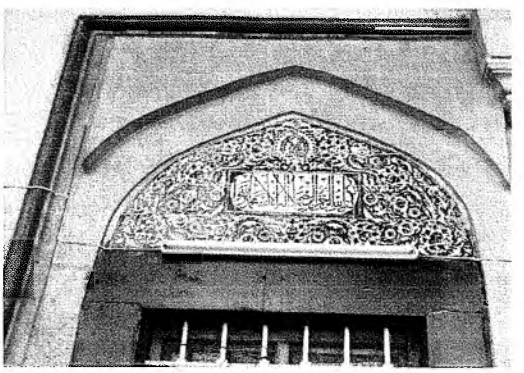
nemlerin camilerinin iç cephelerinin sade bir şekilde, kireç taşıyla ve süslemesiz olarak inşa edildiğini görüyoruz. Öte yandan, Büyük Cami'nin kıbliyesinin ön yüzeyi, süsleme ve renklerin dizilişi bakımından oldukça zengindir; bu cami Murad Han döneminde (1032-49)/(1622-39) yeniden inşa edilmiştir.

15- Dış cepheler sade bir şekilde, kireç taşından ve süslemesiz olarak inşa edilmiştir. İki giriş, yani kuzey ve güney girişi iki sade eyvan içersine yapılmıştır. Öte yandan, önceki dönemlerin camilerindeki dış cepheler; taş süsleme, kertek ve stalaktit bakımından daha zengindi.

16- Bu camide ya da Halep'teki diğer Osmanlı camilerinde kıbliyenin çatısında yarım kubbe kullanımınına rastlanmamaktadır. Ayrıca, İstanbul ve Edirne'deki birçok caminin ayırt edici özelliği olan büyük kubbe, yarım kubbe ve künbed hiyeraşi düzenlemesine de rastanılmamaktadır.



Adliye Camii Revan İçindeki Çini.



Hüsreviye Camii.

Yapının Tarihi ve Mimarına İlişkin Tartışma

Osmanlı dönemine dayanan Halep kaynakları, yapının 938/1531 yılında Halep Valisi olan ve sonra 941/1534 yılında Süleyman Paşa Al Kadim'in yerine Mısır'ı yöneten "Hüsrev Paşa" tarafından inşa edildiği konusunda görüş birliği içerisindedir. Ardından, Süleyman Paşa Vezir-i Azam olduğunda Hüsrev Paşa da dördüncü vezir olmuştur. Ölümünden önce azat ettiği Faruk Kekhia'ya kendisi için Halep'te bir cami ve tekke inşa etmesini emretmiştir. Bunlar 951/1544'te tamamlandı. Kıbliye kapısı üzerine şöyle yazılmıştır: " Efendimiz ve Yüce Kağanımız Süleyman Sultan'ın (Rabbim onu esirgesin) ülkesinde, Vezir Hüsrev Paşa tarafından (Allah taksiratını affetsin) 952 yılında yaptırılmıştır"[2]. "Hüsreviye, Şam Valisi Hüsrev Paşa için 1536-37'de Halep'te yapılmıştır"[3] diyen Aslanapa'nın söylediklerinin yukarıdakiyle pek de aynı olmadığını görüyoruz.

Bazı mimar tarihçileri, Hüsreviye'yi Mimar Sinan'ın eserlerinden biri olarak görmektedir. Bu tarihçilerden biri Hüsreviye'yi Sinan'ın ilk eseri olarak kabul eden Aslanapa'dır[4]. Arap bibliografyasına bakmama rağmen, Sinan'ın Hüsreviye'nin yapılmasına ilişkin girişimine dair bir bilgiye rastlamadım. Ibn Al Hanbali (908-971)/(1502-1563) Hüsreviye'nin yapımı esnasında şöyle demiştir: Hüsrev Paşa vezir olduğunda kethüdası Faruk ben Abdul Mannan Al Rumi Al Hüsrevi'ye kendisi için Halep'te bir cami ve tekke yapmasını emretmiştir ve " o da Romalı Hıristiyan bir mimarın gözetiminde bunları yapmaya başlamıştır"[5]. Öte yandan, Al Gazzi (1853-1933) sadece şöyle demiştir: "Bunlar, Osmanlı döneminde Halep'te Roman tarzında Osmanlı adamlarınca yapılan ilk cami, okul ve tekkedir. Ancak şimdi sadece cami ve okul ayakta kalmıştır"[6].

Hüsreviye'de bulduğumuz yeni mühendislik ögelerinin Türkiye'deki Osmanlı yapılarıyla benzerliğini karşılaştıracak olursak; yukarıda da belirttiğimiz üzere, bunların Sinan devrinden önce de bilindiğini görürüz. Ayrıca, Hüsreviye'nin yapısal sistemi 1522'de İstanbul'da inşa edilen I. Selim Camisi'ninkine benzemektedir. Aslanapa bu konuda şöyle demektedir: "Binanın mimarı kesin olarak bilinmemektedir ve bunu Sinan'ın yaptığını söylemek mümkün değildir"[7]. Goodwin ise: "Mimar; belki Acemi Ali olabilir ama kesinlikle rastgele maledilen Sinan değildir"[8]. Yine de, bir rastlantı olarak bu yapının ustasının adı Hüsrev Paşa İbn *Sinan*[9] ve 952/1545 yılında Halep Valisinin adı da *Sinan* Paşa[10] olabilir.

Adliye Camisi

957/1550 yılında Halep'i yöneten Muhammad Paşa Dukakin tarafından yaptırılmıştır. Dukakin sonra Mısır Valisi olmuş ve 962/1554 yılında buradan ayrılmıştır.

İstanbul'a dönmüş ve 964/1556'da ölümüne kadar burada yaşamıştır.

Adliye Camisi'nin yapımı 963/1555 yılında tamamlandı; Hüsreviye Camisi'nden daha iyi, eksiksiz ve muntazamdır. Kıbliye, 16x16m.'lik bir dörtköşedir. Büyük üst ve alt pencerelerle avlu ve bahçelere açılır. Çatısı küre kesiği kubbeden oluşur ve yatık çapı 16.7m.'dir. Yapısal sistemi Hüsreviye'ninkine benzemektedir. Özellikleri hakkında şunları söyleyebiliriz (şekil 4&5):

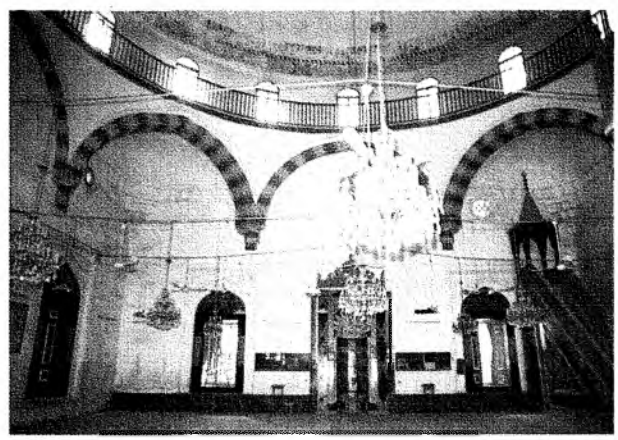
1- Yapının bir camiden oluşmasına rağmen, Hüsreviye Okulu'ndaki düzenlemenin aynısına burada da rastlamaktayız. Kıbliye, revak ve minare; onu sokak ve çevredeki binalardan ayıran dış duvarlardan çok uzakta ayrı bir bütünlük oluşturur.

2- Kıbliyenin iç kısmında on eyvan yer almaktadır: üçü doğuda, üçü batıda, ikisi mihrabın yanında ve ikisi de kuzeyde kıbliyenin yanlarında. Eyvan zemininin yüksekliği 40 cm.'dir ve kıbliyenin zemininden daha yüksektir. İbadet edenler ve eğitim görenler bu eyvanlarda oturur. Doğu ve batı eyvanlarının her birinde yüzeyinde stalaktit bulunan yarım daire veya kuşaklı bölmesi olan bir mihrab yer almaktadır. Kemer altındaki payandadan dörtköşeye geçiş stalaktitlerle sağlanmıştır. Her payandada renkli camdan iki yuvarlak pencere bulunmaktadır.

3- Kıbliyenin önünde iki revak vardır: İç revak, kurşunla kaplanmış 5 küçük yarı küre kesiği kubbeyle kaplanmış 5 bölmeden oluşur ve sivri kemerlere oturtulmuştur. Birincisini diğer üç yönden saran dış revak, 1075'e kadar ahşap çatısıyla 11 bölmeden oluşur. Sonradan çatı betonarme plakla kaplanmıştır. Şu ana kadar, incelediğim Osmanlı Türk camilerinin ya da Halep'teki camilerin hiçbirinde kıbliyenin önünde yer alan içiçe iki revağa rastlamadık. Öte yandan, Şam'daki Al Tekke Al Süleymaniye Camisi'nin önünde yer alan iki revak, Adliye Camisi yapıldıktan sonra 967/1559'da inşa edilmiştir.

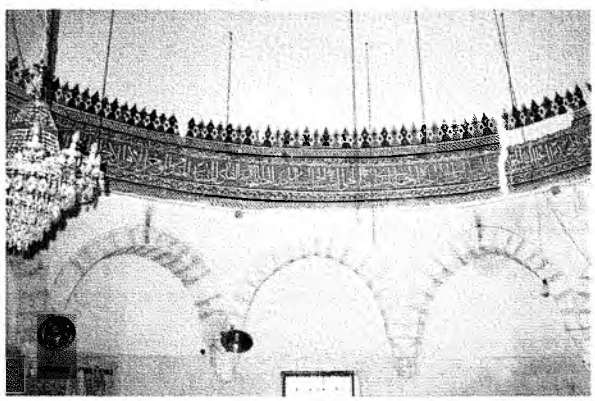
4- Dış revağın ön cephesinin kemerleri sivri atnalı biçimindedir ve bu Halep'teki camilerde bu tür kemerlerin kullanımının ilk örneğidir. Bu tür kemerlerin *Maureque* Mimarisi'ne has özelliklerden biri olduğu bilinmektedir.

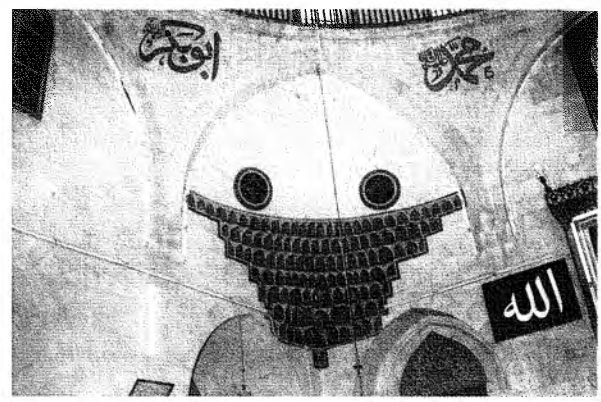
5- Avlunun ortasında, revak orta kemerinin önünde aptes almak için yapılmış bir çeşme bulunmaktadır; Çinkoyla kaplanmış ahşap bir çatısı vardır ve 6 kenarlı saçaklı bir kubbe şeklindedir. Birçok Türk Osmanlı camisinde ve Osmanlı Devri'nde yapılan Halep'teki Büyük Cami'nin avlusunda da buna benzer bir çeşme olduğunu görüyoruz.


Hüsreviye Camii Kıblesi.

Bahramiye Camisi

988/1580'de Halep Valisi olan Bahram Paşa tarafından 991/1583 yılında yaptırılmıştır. Bu caminin yapısal sistemi Hüsreviye ve Adliye Ca-

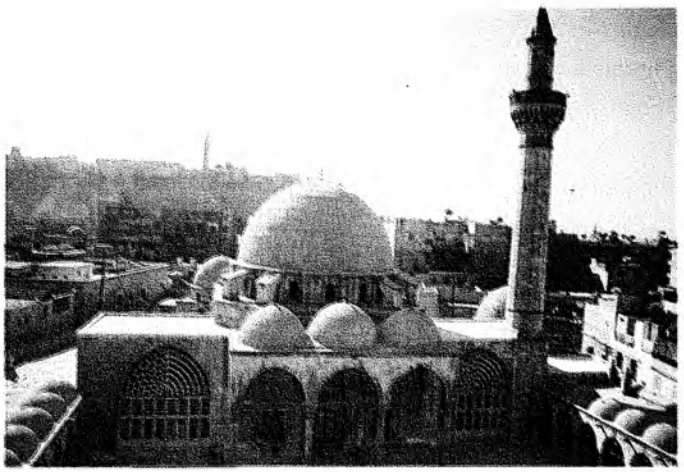

Khan Al Jumruk Camii Kıbliyesi.



Adliye Camii.

mileri'ninkine benziyordu, örneğin kıbliye, yatık çapı 19. olan bir kubbeyle tamamlanıyordu. Bu kubbe 1237/1821'de çökmüştür. Sonra 1277/1860 yılında çatısı, 1250/1834'de inşa edilen Tekke Al Mavlaviye Camisi'nin yapısal sistemine benzeyen yeni bir sistemle yeniden yapılmıştır.

Şu an, Bahramiye'nin çatısı ortada yer alan bir kubbeden oluşmaktadır; yatık çapı 8m.'dir ve 4 kenarı kemerli tonozlarla ve köşelerden 4 künbedle çevrelenmiştir. Dörtköşeden daireye geçiş küre müselleleriyle sağlanmıştır. Kıbliyenin iki kenarında kıbliyenin önüne açılan iki küçük eyvan bulunmaktadır; Hüsreviye Camisi'nde bunun yerine iki küçük oda vardır. Kıbliyenin önünde, çatısı kubbelerle kaplanmış 9 bölmeden oluşan bir revak vardır. Görülüyor ki, revağın sağ kısmı kıbliyenin kubbesiyle birlikte yıkılmış ve 1860 yılında başka bir şekilde yeniden yapılmıştır. Çatısı, sivri kemerlere ve kolon yerine taş direklere oturtulmuş çapraz kemerlerle yapılmıştır (şekil 6). Bahramiye Camisi, yukarıda belirtilen Osmanlı camilerinden şu açılardan farklılık gösterir:



Hüsreviye Camii Dış Görünüş.

1- Mihrabı, onu büyük bir mihrabmış gibi kıbliyeden ayrı bir yapı olarak gösteren 5 bölümden oluşan özel bir eyvan içerisine yerleştirilmiştir. Çatısı 5 kenarlı yarım poligon kubbeden oluşur ve ince kolonlar (her poligonun köşesinde bir kolon) üzerine oturtulmuş duvarların önünde yer alan 5 kemer üzerine oturtulmuştur. Mihrab, bu poligonun güney tarafında yer almaktadır. Bu mihrabın süslemeleri şu camilerin mihraplarına benzemektedir: Önceki dönemlerde yapılan Shazbakhtiye, Sultaniye, Firdaus ve Al Rumi Camileri. Bahramiye mihrabının süslemeleri beyaz ve sarının karışık halkaları ile açık ve koyu siyah mermerden yapılmıştır. Bu mihrab hala Halep'teki camiler arasında kendine has büyük bir eyvan olan tek mihraptır. Ancak, bunun ilk örneğini Osmanlı mimarisinde, 850/1446 yılında Yakhsa Bek tarafından yapılan Tira'daki *Dar Al Maraq Al Khadra Camisi* (Yeşil İmaret)'nde görüyoruz. Bu, başka bir kubbe yerine 22 kenarlı yarı kubbenin eklenmesiyle yapılmıştır[11]. Ayrıca İstanbul'da inşa edilen (1498)[12] Atik Ali Paşa Camisi'nin merkezinin güneyinde yer alan eyvan gibi bir eyvan eklemişlerdir ve mihrap ile minber da bu bölümde inşa edilmiştir. Edirne'deki Selimiye Camisi'nin mihrabı (1569-74), kıbliyenin güney duvarından başlar fakat mustatil bir alandadır ve üstünde yarım bir kubbe vardır[15]. Bu örneklerdeki yarım kubbenin çapı, kıbliyenin çatısındaki orta kubbenin çapına eşittir. Ancak Bahramiye'deki durum farklıdır çünkü mihrabın üzerindeki yarım kubbenin çapı 6.40 m.'dir; örneğin, başlangıçta kıbliyeyi kaplayan kubbenin çapının %35'ine eşittir. Bahramiye'den sonra İstanbul'da 1169/1755 yılında Nuruosmaniye Camisi yapılmıştır ve mihrabı kapsayan çıkık kısmı Halep'teki Bahramiye'nin mihrabını kapsayan kısmına benzemektedir.

2- Kıbliyenin önündeki revak, cami için özelleştirilmiş olan zeminin tümünü kapsamaktadır. Böylece; revak, avlunun arka kısmını ön kısmından ayırmaktadır.

3- Minare kıbliyeye yapışık olsa da, yapının yanındaki caddeye bakmaktadır.

4- Caminin dış kuzey girişinde süslemeler vardır ve kapı kemeri siyah ile beyaz mermer kerteklerden yapılmıştır. Bunun önünde, Al Sakatiye pazarı için gelir kaynağı olan ticari mağazaların içinde, çatısında bir kubbe olan eyvan vardır.

Osmaniye Okulu Camisi

1150/1737'de Halep Valisi olarak atanan Osman Paşa Addurki tarafından 1143/1730 yılında yaptırılmıştır.

Bu caminin genel şeması, Adliye Camisi'ninkine benzer ama ondan daha küçüktür. Kıbliye, çatısı yarım küre kubbe olan 12.5x12.5 m.'lik bir dörtköşedir; kub-

benin yatık çapı 14 m.'dir. Yüzeyi de kurşun sacla kaplanmıştır. Bu kubbe yarım küredir, örneğin yatık itiş kuvveti yoktur, buna rağmen Hüsreviye ve Adliye'de olduğu gibi kasnak 8 adet büyük kemerli payanda ile desteklenmiştir (şekil 7). Dörtköşeden daireye geçiş küre müselleleriyle sağlanmıştır.

Kıbliyenin önünde üç bölmeden oluşan bir revak bulunmaktadır. Çatısı kurşun saclarıyla kaplanmış 3 adet yarım küre kubbeden oluşur. Kıbliyenin iki tarafında da iki büyük eyvan vardır, revak buraya kadar uzanmaz ve her birinin kemeri sivridir. Bu eyvanlar Bahramiye'nin iki küçük eyvanın gelişimini gösterir. Minare, sağ revağın kuzey köşesinin batısından yükselir.

Osmaniye Camisi'nde su mermeri, renkli mermer ya da fayans hiçbir süslemesinin bulunmadığını belirtmek gerekir.

Zeki Paşa Camisi (Ai Hamidy)

Bu, Osmanlı tarzına göre Halep'te inşa edilen kayıp bir cami olarak görülmektedir. 1316/1898 yılında Zeki Paşa Al Mudarres tarafından yaptırılmıştır. Cami, Sultan'ın bu camiyi bir Toplanma Camisi yapmak amacıyla bir minber inşa etme iznine kadar 12 yıl boyunca sadece 5 defa dua etmek için kullanılmıştı. Minare, 16 kenarlı, stalaktitlere oturtulmuş bir balkon ve konik şeklindeki üst ucuyla Osmanlı tarzında bir yapıdır. Bu Halep'te inşa edilen son Osmanlı minaresidir. Ayrıca, bu cami yukarıda bahsedilen camilerden şu açılardan farklılık göstermektedir:

1- Osmanlı Camileri'nin çatıları yarım küre kubbe ya da küre kesiği kubbeyle yapılırken, bu caminin çatısı önceki dönemlerde kullanılan sivri bir kubbeyle yapılmıştır. Kemer daire biçimindedir ancak büyük kemerli payandaları yoktur.

2- Minare, kıbliyenin batısında değil doğusunda yer almaktadır ve doğrudan caddeye bakmaktadır.

3- Kıbliyenin arkasında avlu yoktur ve mihrabın duvarı kıbliye ile arkasındaki cadde arasında ayırıcı bir çizgi görevini üstlenmiştir.

4- *Minber* ahşap ve sadedir, süsleme bulunmamaktadır. Halbuki, önceki Osmanlı camilerindeki minberlerin en büyük özellikleri büyük olmaları ve taşla yapılmalarıdır. Osmaniye minberi hariç hepsinin farklı taş süslemeleri vardır; Osmaniye minberi ise sarı *Bua'diny* taşıyla yapılmıştır ve biraz önce belirttiğimiz üzere süsleme yoktur.

Yukarıda belirtilen camiler, Osmanlı tarzına göre Halep'te yapılmış Toplanma Camileri'dir. Mimari ögelerinin çoğu cami yapımı kapsamında yeni sembollere sahiptir. Bu gruba ilişkin bölümümüzü bitirmeden önce Osmanlı Devri'nde yapılan diğer iki tür camiyi de incelememiz gerekiyor çünkü bunların Modern Dönem'de yapılan camiler üzerinde büyük etkileri olmuştur. Bu camiler şunlardır: Han Al Jumruk Camisi ve Al Tekke Al Mevleviye Camisi.

Adliye Camii Dış Görünüş.

Khan Al Jumruk Camisi

Buradan gelir elde edildiği dönem 982/1574 yılıydı ve cami bazı mağazaların üzerine Khan Al Jumruk dörtköşesinin ortasına yapılmıştır. Kıbliyeye merdivenlerle çıkılmaktadır. Planı altı köşelidir, kıbliyedeki yüzü işlenmiş iki kenar arasındaki orta açıklık 9.05 m.'ye , yüzü işlenmiş iki köşe arasındaki orta açıklık da 10.35 m.'ye eşittir. Çatısı, doğrudan 12 kemere oturtulmuş yarım küre kubbeden oluşmaktadır: 6 duvar kemeri ve 6 köşe kemeri, her birinde payanda bulunmaktadır. Kubbenin tepesi ve çevresinde yazı, bitkisel motifler içeren ve geometrik süslemeler vardır (şekil 8).

Khan Al Jumruk Camisi, Halep'te dört yanlı satıh planından farklı bir planı olan ilk camidir. Şimdi de hala bu tür bir planı ve yapısal sistemi olan tek camidir (Modern mimarlar sekiz köşeli plana bağlı kalmıştır). Belki de mimarı bu düzenlemeyle hareketi kolaylaştırmayı ve Al Khan'ın içinin daha kolay görülmesini sağla-

mak istemiştir. Mihrabı 6 kenarlıdır ve deveboynu kemerle çentik bölmeden oluşmaktadır. Bu caminin avlusu yoktur. Birçok kabirde, yarım küre kubbe şeklindeki çatısıyla sekiz köşeli planın kullanıldığı Osmanlı Türk Camileri'ndeki altı köşeli plana rastlamıyoruz.

Khan Al Jumruk Camisi'ne oranla çok uzun bir süre sonra yapılan başka bir cami vardır ve bunun planı sekiz köşelidir. Bu, 1745 yılında İzmir'de yapılan Yali Camisi'dir. Birinci Dünya Savaşı'nda yıkılmıştır, sonra aynı dönemde İzmir valisi Rahmi Bek tarafından yeniden yaptırılmıştır[14].

Tekke Al Mawlawiye Camisi

İbadet odaları onuncu yüzyılın başlarında yapılmıştır; ancak caminin kendisi 1250/1834'de yapılmıştır. Caminin planı bir bakıma dörtköşedir, kenarlarının ortalama uzunluğu 19 m.'dir ve kıbliyenin ortasında 4 direk bulunmaktadır. Çatısı ortada yer alan sivri bir kubbedir, yatık çapı 10 m. ve 4 direk üzerine oturtulan 4 adet sivri kemere oturtulmuştur. Dörtköşeden daireye geçiş küre müsellelerle sağlanmıştır. Kubbenin çevresinde 4 adet kemerli tonoz ve köşelerde 4 adet künbed yer almaktadır. Kapı, basık kemerlidir ve kıbliyenin kuzey ön cephesinde bulunmaktadır. Onun üzerinde caminin tarihçesine ilişkin bir plaka ve bir kertek bandı vardır. Kıbliyenin önünde revak bulunmamaktadır (şekil 9).

Hüsreviye Camii, Halep.

Bu cami, planı ve yapısal sistemi bakımından Halep'teki camiler arasında ilk olma özelliğine sahiptir. Planı ve yapısal sistemi, kubbesi yıkıldıktan sonra 1277/1860'da yeniden inşa edilen Bahramiye Camisi'ne uygulanmıştır.

Ayrıca, Al Mawlawiye'nin avlusunun doğusunda Al Hijaziye denilen küçük bir oda bulunmaktadır. 1315/1897 yılında kıbliyeye benzer bir şekilde inşa edilmiştir. İleride de göreceğimiz üzere, modern camilerin birçoğu bu plan ve yapısal sistemi örnek almıştır.

Bu camininin planı Halep camileri göz önüne alndığında yeni olmasına rağmen, Buhara'ya 40 km. uzaklıkta Al Khazar Şehri'nde XI. yüzyılda yapılan *Deggaron Small Mosque*'da bunun daha küçük ve sade bir örneğini görüyoruz[15]. Bu caminin yapımında, kubbenin kenarlarındaki 4 tavanın kapatılmasında kemerli tonoz yerine çapraz tonozlara bağlı kalınmıştır. Edirne'nin güneyine 40 km. uzaklıkta Dimetoka'daki *Sultan Muhammad Çelebi Camii*'nde bunun daha güzel bir örneği bulunmaktadır. Bu camide, köşelerin kaplanmasında künbed yerine çapraz tonozlara bağlı kalınmıştır[16]. Bu, Diyarbakır'daki Fatih Paşa Camisi (1516-20) ve sonra İstanbul'daki Şehzade Camisi'nde kemerli tonoz yerine orta kubbe çevresinde 4 yarım kubbenin kullanımını geliştirmiştir.

OSMANLI ÖGELERİYLE YAPILAN GELENEKSEL CAMİLER

Halep'te önceki dönemlerin plan tarzını koruyan birkaç cami yapılmıştır. Revağı Osmanlı yapılarında olduğu gibi kıbliyenin önüne eklenmiştir; diğer minareler Osmanlı minareleri gibi yapılırken, minare geleneksel Memlûk tarzını koruyordu. Bazı camilerin mihrabı yarım daire kesitle yapılıyordu; ancak diğer mihraplar çok köşeliydi. Ünlü camiler şunlardır:

Aghajuk Camii

973/1565 yılında yapıldı. Kıbliye, doğudan batıya doğru uzanan 5.5x12.5 m.'lik bir koridordan oluşur. Çatısı, 12 kenarlı kasnak üzerine oturtulan ortada yer alan bir kubbeyle kapatılmıştır. İki kenarındaki bölmelerin tavanları kemerli tonozdur. Minare, kıbliyeden çok uzakta avlunun dış duvarı üzerine konmuştur ve üzerinde sekiz köşeli ahşap bir saçak bulunmaktadır. Bütün bunlar Memluk tarzı özellikleridir (şekil 10 ve 11).

Kıbliyenin önünde 3 sivri kemerden oluşan bir revak vardır. Revağın çatısı 3 yarım küre kubbeyle kapatıl-

mıştır. Revağın orta bölmesi kıbliyeye bir yol açmakta ve bütün kenarlarında yükseltilmiş sahanlık yer almaktadır. Bütün bunlar Osmanlı tarzının özellikleridir.

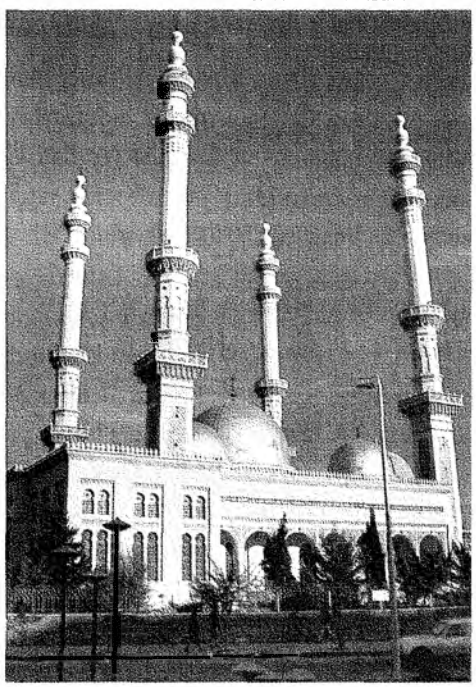
Haj Musa Camii (Al Khaiyer)

1176/1762 yılında yapılmıştır. Kıbliye, cami zemini boyunca uzanan bir koridordan oluşur, 8x15.30m.'dir; orta bölmenin çatısı 16 kenarlı kasnak üzerine inşa edilmiş bir kubbedir. Kubbenin iki tarafında iki çapraz tonoz bulunmaktadır (Memlûk tarzı).

Kıbliyenin önünde sivri kemerli ve ahşap çatılı 5 bölmelik bir revak vardır; orta bölme kıbliyeye bir yol açmaktadır. Bu yolun iki kenarında yükseltilmiş sahanlık bulunmaktadır (Osmanlı tarzı).

16 kenardan oluşan minare Osmanlı tarzındadır, stalaktitler üzerine otutulmuş bir balkonla son bulur. Saçak yoktur ve ucu sivridir. Minare, revağın yanında sağ tarafta yer alır ve revak ile kıbliyenin bir parçasını oluşturur. Aynı zamanda, cami duvarının da bir parçasını oluşturur ve doğrudan caddeye bakmaktadır.

Ayrıca, Osmanlı ile Memlûk tarzının bir karışımı olan birkaç cami daha bulunmaktadır, örneğin: Ikhlasiye Tekke 1044/1634, Kadı Askar 1097/1685, Al Ahmadi 1293/1876, Hassan 1299/1881, Salih Al Hal 1317/1899.


Tevhid el-Kebir Camii.

Yukarıdaki paragraflardan yola çıkarak, Osmanlı tarzını örnek alan ve Osmanlı ile Memlûk tarzlarını birleştiren camilerin sayısının oldukça sınırlı olduğunu görüyoruz. Öte yandan, Osmanlı Dönemi'nde Halep'te yapılan diğer camiler geleneksel mimari tarzı ve sanatı korumuşlardır. Osmanlı mimarisinin, Halep'teki camilerin yapımı üzerindeki etkisi Osmanlı Devri'nin sona ermesiyle durmamış, ileriki paragraflarda da göreceğimiz üzere modern Halep Camileri'nde de sürmüştür:

OSMANLI MİMARİSİNİN MODERN HALEP CAMİLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Al Sıddık Camisi

1936 yılında Jamiliye'de yapılmıştır ve Osmanlılar'ın Halep'ten çekilmesinden sonra Halep'te inşa edilen ilk toplanma camisidir. Kıbliyesi 13.5x13.5 m.'lik bir dörtköşedir. Çatı 4 eliptik kemer üzerine taşınmış bir kasnak üzerne oturtulmuş, ortada yer alan bir kubbedir. Bu, Halep camilerinde bu tür kemerlerin kullanımının ilk örneğidir ve Osmanlı Camileri'nde bu tür kemerlere rastlanılmamaktadır. Mimar, bu kemerleri çatının yüksekliğini azaltmak için kullanmış olabilir. Kubbenin dört kenarında 4 adet beşik çatı ve köşelerde de piramid tavanlar bulunmaktadır. Kıbliyenin önünde 3 kemerli bir revak yer almaktadır. Minare, revağın sağında ve sekiz köşelidir. Üzerinde künbedle sona eren başka bir sekiz köşeli bölüm ve saçaksız bir balkon bulunmaktadır.

Bu camiyi incelerken aşağıdaki Osmanlı ögelerine rastlıyoruz:

1- Minare, revak ve kıbliye; caminin dış parmanklığından ayrılmış bağımsız bir grup oluşturmaktadır.

2- Kıbliye, gün boyunca yeterli ışık veren büyük pencerelerle bahçe ve çevredeki avlulara açılmaktadır.

3- Caminin avlularının çevresinde yüksek olmayan taştan bir parmaklık bulunmaktadır, üzerinde de metal bir örgü vardır. Dolayısıyla, cami caddelerden görülebilmektedir. Bu, Halep'te, onu yanındaki binalardan ayıran yüksek duvarları olmayan ilk camidir.

4- Bu camideki kıbliyenin planı, Bahramiye Camisi'nin yeniden yapıldıktan sonraki planına benzemektedir. Yapısal sistemi de, kubbenin oturtulduğu kemerlerin biçimi hariç Mawlawiye ve Bahramiye Camileri'ninkine benzemektedir.

5- Minaresi, stalaktitler üzerindeki sekiz köşeli balkonuyla sekiz köşeli olmasına ve bir künbed ile son bulmasına (Memlûk minaresi özellikleri) rağmen; saçağın ve balkonu saran delikli taş korkuluğun bulunmaması (Osmanlı özellikleri), onun hem Memlûk hem de Osmanlı tarzı bir yapı olduğunu göstermektedir.

Mühendis Mustafa Hikmet Yazıcı'nın Camileri

Bu mimar, mesleğine 1942 yılında cami projeleri yaparak başlamış ve 1998'de ölümüne kadar zaman ve ilgisinin çoğunu camilere adamıştır. Bu uzun süre içerisinde Halep'te 30 'dan çok cami projesi yapmıştır. Birçok mimar tarafından beğenilen camilerinin özel bir tarzı vardır. Dolayısıyla, birçok mimar projelerinde onun tarzını örnek almıştır; bu da birçok modern Halep camisinin Yaziji tarzında olmasını sağlamıştır.

Yazıcı camilerinin planının genel biçimi, kıbliye dörtköşesinin ortada yer alan 4 kolonla yapılması ve kıbliyenin bahçe ve avlulara büyük kapı ve pencerelerle açılmasıyla sunulmuştur. Ayrıca, onun önünde iki kenarında iki odalı bir revak görüyoruz: odalardan biri imam içindir, diğeri ise ibadet odası olarak kullanılıyordu ya da ibadet edenler için haberci tarafından kullanılıyordu. Kıbliye, revak, odalar ve minare hep beraber dış parmaklıktan ayrılan bir bütünlük oluşturmaktadır.

Kıbliye, ortada bir kubbeyle kapatılmış ve tavanın kalanı için beton plaklarla desteklenmiştir. Çatılar destekli beton plak ya da farklı türden kemerler üzerine oturtulmuştur.

Yazıcı minaresi genelde; 16 kenarlıdır, stalaktitler ile taşınan iki -üç ya da dört balkonla ve üst küre ucuyla son bulur. 1963 yılında Yazıcı Ashrafiye'de iki minareli *Sa'd ben Abi Wakkas Cami*'sini yapmıştır. Böylece, yine aynı yılda Halep'te aynı camide çok-minareli tarz başlamıştır. 1982'de 4 minareli *Al tawhid Al Kabir Camisi*'ni yapmıştır. Bu, Halep'te 4 minaresi olan ilk camidir.

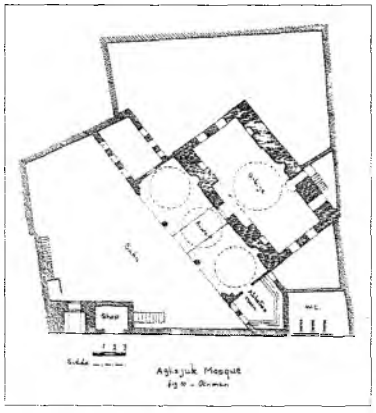
Yazıcı'nın cami projesi çizme ilgisi başladığında, ilk İslam devrinde beri Halep'te oldukça yaygın olan sivri kemerlere bağlı kalmıştır. Sonra yarım daire, eliptik ve atnalı (sivri ve yuvarlak) kemerleri kullanmıştır. Atnalı kemeri, muhafazakar olarak bilinen Halep mimarları için yeni olmasına karşın, Halep'te oldukça yayıldı. Cami tasarımı yapan birçok mimar, bu kemer Modern Dönem'deki camilerin temel özelliklerinden biri olana dek, bu tür kemer kullandılar.

Yazıcı Camileri'nin temel özelliklerinin Osmanlı mimarisinden ne derece etkilendiğine yönelik çalışmamızda, aşağıda belirtilen sonuçlara varıyoruz:

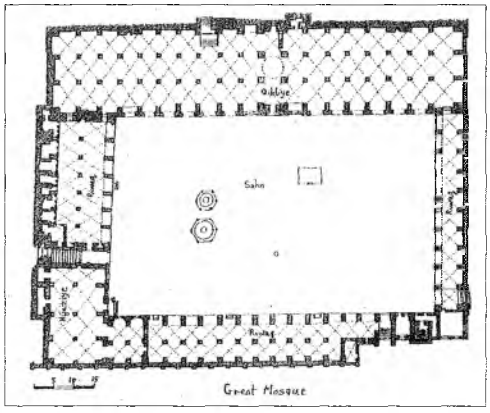
1- Yazıcı Bahramiye Camisi'nin planına bağlı kalmıştır, dolayısıyla camilerinin çoğunluğunda kıbliye, ortasında yer alan 4 kolonlu bir dörtköşedir. Kıbliyenin önünde revak vardır ve minare bu revağın kenarında yer almaktadır.

2- Bahramiye'nin yapısal sistemine bağlı kalmıştır. Ancak, betonla desteklenen binanın yeni maddesine uyum sağlaması için bu sistemi modernleştirmiştir. Örneğin, *Al Tawhid Al Kabir Mosque*'un 29.20x29.20 m.'lik kıbliyesi (şekil 12) ortada yer alan büyük bir kubbeyle kaplanmıştır ve yatık çapı 13.20 m.'dir. Köşelerde yer alan 4 adet kubbenin her birinin yatık çapı 7.40 m.'dir. Ayrıca ortadaki kubbenin çevresindeki 4 tavanı Bahramiye'de kullanılan kemerli tonoz yerine plakalarla kaplamıştır.

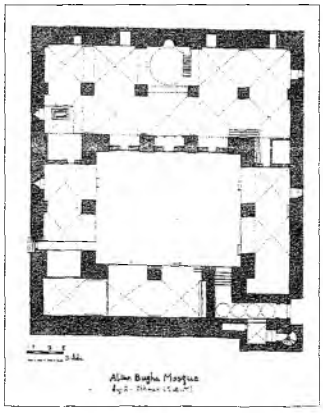
3- Minarelerini, caminin dış parmaklığından ayrı olarak kıbliye ve revakla aynı grup içerisine yapmıştır. Minareler, Osmanlı minareleri gibi uzun ve incedir. 16 kenarlı kesitlerle yapılmıştır ve stalaktitler üzerine oturtulmuş saçaksız iki veya daha çok balkonu vardır. Halep'teki Osmanlı Camileri'nin minarelerinde birden fazla balkon olmadığını biliyoruz. Halepliler bu tarzı 812/1409 yılında *Otrush Mosque*'un minaresine iki balko-



Ağacuk Camii Planı.



Ulu Camii Planı.



Altan Bugha Camii Planı.

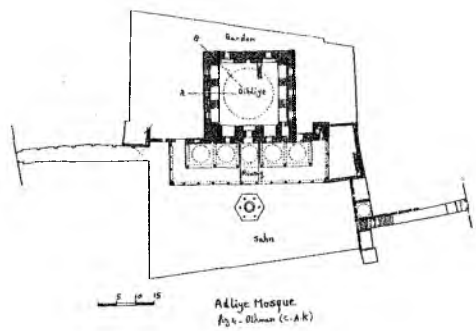
nun yapıldığı Memlûk Devri'nden tanıyorlardı; ayrıca, Osmanlı Devleti'nin başlangıcından itibaren Türkiye'de de bu tarza rastlamaktayız.

4- Yazıcı, Osmanlılar'ın da 19'uncu yüzyıl minarelerinin çoğunda kullanmayı bıraktığı minarenin konik şeklindeki üst ucunu kullanmamıştır. Aslında, 14'üncü yüzyılın sonlarında ve 15'inci yüzyılın başlarında mimari geleneklerine geri dönmüşlerdir. Osmanlı hükümdarlığı süresince (1516-1918) sadece bu türde 8 minarenin yapıldığı Hicaz'daki mimarlar bu şekildeki minare uçlarından hoşlanmamışlar gibi görünüyor. modern dönemde de konik uçlu sadece iki minare yapılmıştır: ilki *Al Shikh Taha Mosque*'da (1936), yuvarlak kesiti ve balkonu vardır. İkincisi de *Al Haj Omar Mosque*'da, Memlûk minarelerindeki gibi sekiz köşeli kesiti ve üç balkonu vardır; ancak Osmanlı minarelerindeki gibi ucu koniktir.

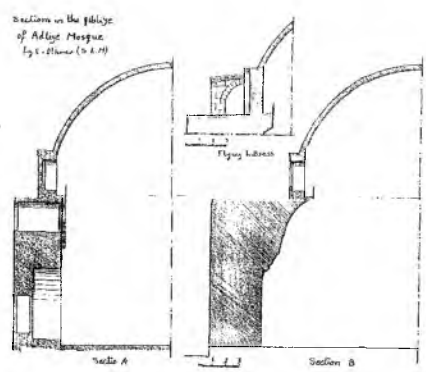
5- Bazı camileri için (*Sa'd ben Abi Wakkas, Abdul Kadir Gilani, Al Gazzi*) , 1765 depreminden önce Muhammad Al Fatih Camisi (1462-70), İstanbul'daki I.Selim (1522) ve Edirne'deki II. Beyazıd'da (1484-88) olduğu gibi, kıbliyenin iki tarafına da iki minare yapmıştır.

6- *Al Tawhid Al Kabir Mosque*'daki 4 minare, Edirne'deki Selimiye Camisi'nde (1569-74) olduğu gibi, 4 köşesine de değen kıbliyenin dışındadır. İki minarenin arasında doğuda ve batıda birer revak bulunmaktadır. Dolayısıyla, *Al Tawhid Al Kabir Mosque*'un etrafında 3 revak görüyoruz: kuzey, batı ve doğuda.

7- Camilerinin büyük bir çoğunluğu, üzerinde metal tel olan taş parmaklıkla çevrelenmiştir. Bu, Edirne'deki Selimiye Camisi, İstanbul'daki Dolmabahçe Camisi'nde ve diğerlerinde olduğu gibi, caminin dışarıdan görülmesini sağlamıştır.



Adliye Camii Planı.



Ağacuk Camii Kıbliyesinden Bir Kesit.

Müh. Dr. Abdul Mumin Herbli'nin Camileri

Cami prejesi yapma işinin başında Dr. Herbili Yazıcı'yı örnek almıştır. Ondan *Osama ben Zayd Mosque*'daki plan ve yapısal sistemi almıştır ama minareyi dörtköşe kesitten yapmıştır. Öte yandan, *Jamal Abdul Nasir Mosque*'un minaresiniYaziji'ninkine benzer bir şekilde yapmıştır. Sonra kendi has özel bir tarza bağlı kalmıştır. Aslında, *Al Rawda Mosque*'da (1969) kıbliyeyi 30*30 m.'lik dörtköşe şeklinde ve ortasına kolon eklemeden yapmıştır. Çatısını, Hüsreviye ve Adliye'de olduğu gibi, yatık çapı 23 m. olan küre kesiği kubbeyle kaplamıştır. Bu kubbe, Halep'teki camiler arasında şu ana kadar görülen en büyük kubbedir. Bunu oldukça iyi bir maharet ve teknolojiyle betonarme kullanarak yapabilirdi. Tepede 10 cm. ve temelde 20 cm. kalınlığındaki betonarme bir iskelet olan kubbeyi, yükü mustatil direklere yaymak amacıyla 2.25 m.'lik açıklık için gerilerek yükü 16 konsola taşıyan içten dizme bir kirişin üzerine koymuştur.

İki revak bulunmaktadır: kıbliyenin kuzeyinde ve batısında. Dörtköşe minare, revağın doğu köşesinden yükselmektedir. Yapının çevresinde üzerine metal bir parmaklık konmuş taş parmaklık vardır ve yüksek değildir.

Al Fath Mosque'da (1977-87) aynı yapısal sistemi fakat caminin zemininde kıblenin yönünden güneye doğru bir meyil olduğu için sekiz köşeli bir plan (şekil 13) kullanmıştır. Bu direklerin dairenin çemberi üzerine yayılmasına uymaktadır ve bunların hepsi sekiz köşeli planın kenarlarına yerleşmiştir. *Khan Al Jumruk*'un altı köşeli planının, Halep'teki dört yanlı satıh planı olan camilerden farklı olan ilk cami olduğunu ve İzmir'deki Yalı Camisi ile İstanbul'daki birçok Osmanlı türbesinde sekiz köşeli

planın kullanıldığını görmüştük. Hirbli, bu caminin minaresini sekiz köşeli kesitle fakat farklı bir tarzda yapmıştır. *Al Rudwan Mosque*'daki (1986) yapısal sistem ve minarenin aynısını kullanmıştır.

Birçok mühendis, kıbleden zemin eğriliği olduğunda sekiz köşeli plana bağlı kalmıştır. Bu plan şu camilerde kullanılmıştır: Anas Khayrullah ve Abdullah Abbud adlı mühendisler tarafından "Al Bashir"de, Bashir Al Muhandis tarafından "Al Rahman"da, Yaziji tarafından "Al Rashid"de, Abdullah Abbud tarafından "Zayd ben Harisa"da ve Shams Eddin Otur tarafından "Salman Al Farisi"de. Bütün bu camilerde, revakla kıbliye ve minare; zeminin dış sınırından çok uzakta ayrı bir bütün oluturmaktadır ve dışarıdan görülmektedir; çünkü üzerinde metal parmaklık bulunan taş parmaklık vardır ve yüksek değildir.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında, Osmanlı mimarisinin, Osmanlı hükümdarlığı esnasında Halep'teki camiler üzerinde büyük bir etkisi olduğu sonucuna varıyoruz. Bu etki Modern Dönem'in camilerinde daha büyük ve açıktır.

Bu etki aşağıdaki alanlarda görülmektedir:

1- Kolonsuz büyük bir dörtköşe planlı ve çatısı küre ya da küre kesiği kubbeyle kaplanan kıbliye.

2- 4 direkli dörtköşe planı, çatısında ortada bir kubbe, kubbenin kenarlarında kemerli tonozlar veya plaklar ve köşelerde künbed ya da hatta plaklar olan kıbliye.

3- Farklı bir dört yanlı satıh plan şekli (altı köşeli ve sonra sekiz köşeli) olan ve çatısı büyük bir kubbeyle kaplanan kıbliye.

4- Kıbliyenin önünde revak ve yanında odalar.

5- Minareyi kıbliye ve revağın yanına ekleyip caminin dış sınırından uzaklaştırmak.

6- 16 kenarlı kesiti, üzerinde saçaksız balkonları olan minare.

7- Bir camide, kıbliyenin köşelerinde birden fazla minare (iki sonra dört minare).

8- Kıbliye, revak, odalar ve minarelerin dış duvarlardan uzakta ayrı bir birim oluşturması ve çevredeki avlu ve bahçelere büyük kapı ve pencerelerle açılması.

9- Caminin, kıbliyenin dışarıdan görülmesini sağlayan alçak bir parmaklıkla çevrelenmesi.

---

1 Aslanapa - p. 182.
2 Al Tabbakh - 3/(148-49).
3 Aslanapa - p. 195.
4 Adem -p.195.
5 2 -1/10. [Burada Roma'dan kastedilen Osmanlı ülkesidir. Roman tarzı da karakteristik Osmanlı mimarisidir.]
6 Al Gazzi -2/93.
7 Aslanapa - p.194.
8 p.90.
9 Al Gazzi -2/94.
10 Al Tabbaklı -3/165.
11 Aslanapa -p.181.
12 Rihawi -p.442.
13 Aslanapa -p.202.
14 Berakdar -N. 75.
15 Aslanapa -p.11.
16 A.g.e., -p.178.

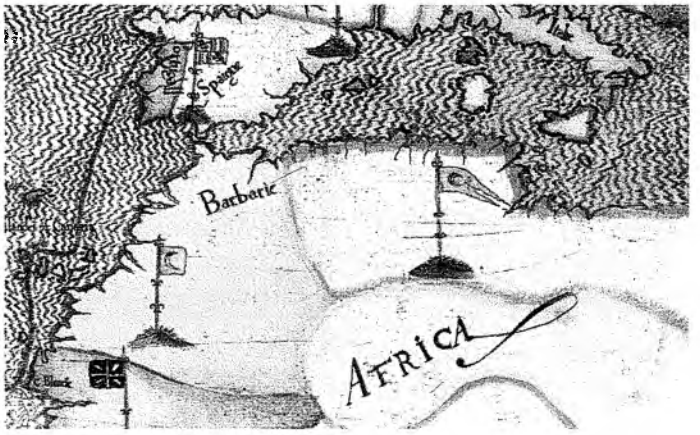
KAYNAKLAR

- Al Gazzi Kamil - Nahr Al Zahab fi Tarikh Halab - *Dar Al Kalam Al Arabi* - Aleppo 1991.
- Al Tabbakh Muhammad Raghib - I'lam *Al Nubalaa bi Tarikh Halab Al Shahbaa* - Dar Al Kalam Al Arabi - Aleppo 1988.
- Aslanapa Oktay - *The Turkish Arts and Buildings* - IRCICA - İstanbul 1994.
- Berakdar Ni'mat - *The Famous Turkish Mosques* - Minyatür - İstanbul (tarih yok).
- Goodwin Godfrey - *Islamic Architecture Ottoman Turkey* - Scorpion - Publications Limited - London 1977.
- Ibn Al Hanbali - *Dar Al Habab fi Tarikh Aaian Halab* - The Ministry of Culture - Şam 1973.
- Othman Najwa - *Structural Engineering in the Mosques of Aleppo* - Aleppo University 1992. (S.E.M)
- Othman Najwa - *Comperative Engineering Study Between Aleppo and Kairouan* Old Mosques - (yayımlanmamıştır). (C.A.K)
- Rihawi Abdul Kadir - *The Architecture in the Islamic Civilization* - King Abdul Aziz University - Jidda 1990.

KUZEY AFRİKA'DA OSMANLI MİMARİSİ

YRD. DOÇ. DR. KADİR PEKTAŞ
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Tunus'ta Hafsi, Cezayir'de Benuzaî, Libya'da Benuhazrum adları ile anılan yerel hanedanlıkların İspanya himayesinde hüküm sürdüğü Kuzey Afrika'da XVI. yüzyılın başlarına gelindiğinde Türk etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Daha 1516 yılında Oruç Reis Cezayir şehrini fethederek buradaki Türk devletinin temellerini atmış; Hayreddin ve Turgut adlı denizciler de Oran, Binzert ve Cerbe gibi stratejik önem taşıyan bölgeleri ele geçirerek, İspanyolların Endülüs'ten sonra Müslüman Kuzey Afrika topraklarını da istilâ etmelerine engel olmuştur.[1] Bir süre sonra Haydar Paşa, bölgenin dini merkezi konumundaki Kayravan ile Gafsa şehirlerini ele geçirmiş, bir yandan da Salih Reis 1553 yılında tüm Fas'ı işgal ederek bölgedeki Osmanlı hakimiyetinin iç kesimlere ve Atlas Okyanusu'na doğru genişlemesini sağlamıştır. Bu anılan toprakların bir bölümü bazen el değiştirmişse de çok geçmeden geri alınmıştır. Meselâ, 1534 yılında Barbaros Hayreddin Paşa tarafından yeniden fethedilen Tunus, İnebahtı yenilgisi ile bir süre Charles Quint'e terk edilmiş ancak 1574 yılında kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır.[2] Merkezden atanan Paşa ünvanında Beylerbeyleri ve yeniçerilerin önde gelenlerinin Dayı ünvanı ile katıldığı Divan tarafından yönetilen Cezayir, Tunus ve Libya Garb Ocakları adı altında teşkilatlanan birer eyalet haline getirilmiştir.[3]



Osmanlı sanatı Kuzey Afrika'da batı yönünde Fas'a yaklaşık 30 km. uzaklıktaki Oran'dan, doğuda Libya'daki Derne'ye kadar uzanan geniş bir coğrafya üzerinde etkili olmuştur. Dönem ilerledikçe bu bölgede dini ve sosyal amaçlı eserlerin yapılmaya başlandığını görüyoruz. Öyle ki Türk denizcilerinin Akdeniz'de yaptıkları seferlerden elde ettiği gelirlerle iyice zenginleşen Garb Ocakları'nda XVII. yüzyıldan itibaren yapılaşma faaliyetleri yoğunlaşmıştır. Bunların başında camiler gelmektedir.

1. CAMİLER

Libya'daki Osmanlı dönemi camileri genellikle çok destekli plan şeması göstermektedir.[4] Derinlemesine veya enlemesine gelişen dikdörtgen planlı yapıların yanısıra kare iç mekana sahip camilerin üzeri genellikle kubbelerle örtülmektedir.

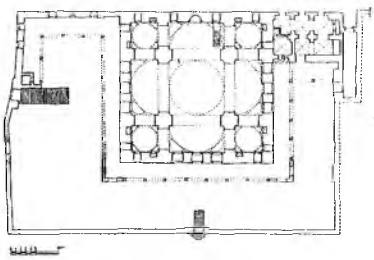
1551 yılında inşa edilen Trablusgarb'daki Turgut Reis Külliyesi'nin camii[5] ile 1707 tarihinde tamamlanan yine aynı yerdeki Halil Paşa Camii, üzeri kubbelerle örtülen derinlemesine planlı yapılardır. Kare planlı olarak inşa edilen Zilten'deki Abdüsselam Camii ile Abdülvahid Camii'nin üzeri yanlarda duvarlara, ortada ayaklara yaslanan dörder kubbe ile kapatılmaktayken; 1734 yılında Trablusgarb'da inşa edilen Karamanlı Ahmed Camii'nin üst örtüsünde beş kubbeye yer verilmiştir. Trablusgarb'da El Naka Camii (1610-1611) ve Derne Ulu Camii (1689-1690), daha geniş tutulan kıble ve giriş duvarları ile enlemesine plan ti-

pinin uygulandığı yapılardır. Plan türlerinde, Anadolu'daki Osmanlı dönemi yapıları ile görmüş olduğumuz benzerliğin yanısıra özellikle çokgen ve silindirik gövdeli, konik külahlı minareler, mimaride Türk etkisini canlı bir şekilde ortaya koymaktadır.[6] (Resim 1)

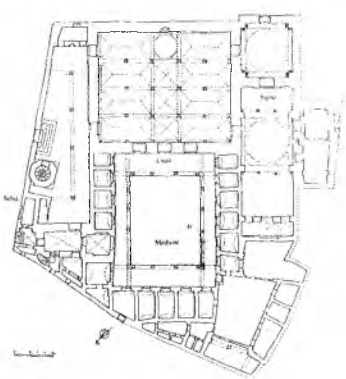
Tunus'taki Osmanlı devri camilerinde, eski gelenekten farklı olarak bazı yenilikler görülmektedir. Genellikle sütunlarla taşıdığı tonozlarla örtülen iç mekân düzenlemesine sahip camiler bu dönemde de inşa edilmiştir. Ancak örtü sisteminde kubbenin giderek önem kazanması, önceden sadece harimin giriş cephesi boyunca uzanan avlunun ibadet mekanını U biçiminde kuşatması, kare gövdeli minarelerden farklı olarak sekizgen minarelerin yaygınlaşması, avlunun bir köşesine kare planlı türbelerin yerleştirilmesi, Tunus camilerinde Türk dönemlerinde görülen değişiklerdir.

1614-1615 yılında Tunus'ta inşa edilen Dayı Yusuf Camii, 1654-1655 tarihinde yapılan Hammuda Paşa Camii, 1726-1727'de Hüseyin Bin Ali Paşa tarafından inşa ettirilen Cedid Külliyesi'nin camii (Çizim 1), Dayı Muhammed Laz'ın 1652-1653'de yaptırdığı Binzert Ulu Camii enlemesine dikdörtgen planlı iç mekânın sütunların taşıdığı kubbe ve tonozlardan meydana gelen üst örtülü sistemi, U şeklindeki revaklı avluları ve sekizgen minareleri ile dikkati çekmektedir.[7] 1808-1814 yılları arasında Hammuda Paşa'nın veziri Yusuf Sahib-i Teb'a'nın Tunus'ta yaptırdığı camide de aynı düzenleme ile karşılaşılmakla birlikte iç mekânda giriş ve kıble cephelerinde kubbenin daha fazla kullanıldığını görüyoruz.

Bunlardan ayrı olarak Tunus'da, plan türlerinde tam bir Osmanlı etkisi ile karşılaşılan camiler de inşa edilmiştir. Bunların başında, Tunus'taki Medine'de inşa edilen Mehmed Bey Camii gelmektedir. Çok yakınındaki Mahrez Bin Halef'in zaviyesinin bulunması nedeniyle halk tarafından Sidi Mahrez Camii olarak da tanınan yapı, 1692-1699 yılları arasında tamamlanmıştır.[8] Haçvari dört paye ile taşınan 11,70 m. çapındaki orta kubbenin çevresinde dört yarım kubbe ve eksedralardan meydana gelen merkezi plan şeması ile bu yapı, İstanbul'daki Şehzade Camii ve Sultan Ahmed Camii'nden etkilenmiştir (Çizim 2). Plan tipinin yanısıra, mihrab duvarı ve payelerin üzerini süsleyen sıraltı tekniğindeki çinileri ile de Mehmed Bey Camii, klasik Osmanlı mimarisinin Tunus'taki temsilcisi durumundadır. (Resim 2) Ancak bu plan türünün Tunus'taki daha sonraki dönemlerde camilerde değil türbelerde uygulandığı görülmektedir. Tunus'ta Hüseyin Bin Ali Paşa'nın 1711'de yaptırdığı Bey Türbesi'nin ilk bölümünde,[9] Mehdiye'de Hamza Türbesi'nde,[10] Cerbe'deki Muradiye Medresesi'nin türbesinde ve Gureba Camii Türbesi'nde orta kubbenin



Çizim 2. Tunus, Mehmed Bey Camii.



Çizim 1. Tunus, Cedid Külliyesi.

Resim 1. Trablusgarb'dan genel görünüm (İ.Ü. Küt. 90404/21).

Resim 2. Tunus, Mehmed Bey Camii.

çevresindeki dört yarım kubbeden oluşan merkezi plan şeması görülmektedir.

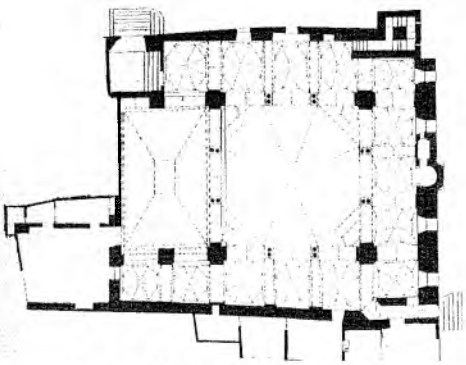
Çok sayıda desteğin taşıdığı kubbelerle örtülen ve silindirik gövdeli minaresi ile Tunus'ta tek örnek olan Cerbe Türk Camii (XVI.-XVII. yy.) (Çizim 4) merkezi kubbeli orta bölümü üç yönden saran galerilerin genişlettiği harimi ve beş gözlü son cemaat yerinden meydana gelen Cerbe Kâtib Ali Camii (1892-1893), mimaride Osmanlı etkisinin görüldüğü diğer yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cezayir'deki Osmanlı dönemi camilerinde de merkezi plan uygulanmıştır. Başkent Cezayir'de 1622 yılında yapılan Ali Biçin Camii[11] (Çizim 3) köşelerde haçvâri dört payenin aralarında ikişer sütuna yaslanan tromp geçişli kubbenin örttüğü ota mekanı, dört yönden kuşatan galerilerden meydana gelen harimi ile dikkati çekmektedir. Giriş yönünde iki galeriye yer verilmiştir. Orta bölümü çevreleyen bu galeriler kubbelerle örtülmüş olup daha alçak tutulmuşlardır. Kuzeybatı yönünde küçük bir avlu bulunan yapı bir ara kilise olarak kullanılmıştır.

Ali Biçin Camii'nin plan şeması Cezayir'de sonraki dönemlerde inşa edilen camilerde de büyük ölçüde tekrar edilmiştir. Başkent Cezayir'de 1696 yılında Dayı Hacı Ahmed tarafından yeniden yaptırılan Sidi Abdürrahman Camii Türbesi'nde, Muhammed Paşa tarafından yine Cezayir'de yaptırılan Saide Camii (1765-1791), aynı yıllardan Keçiova Camii, 1791 yılında yeniden inşa edilen Tlemsen'de Lala Ruya Camii, son Cezayir beyi Hüseyin Bey'in 1818 yılında yaptırdığı Kasba Camii, ilk olarak 1534 yılında inşa edilen ve giriş kapısı üzerindeki kitabesine göre Hüseyin Bey tarafından 1826'da önemli bir onarım geçiren Safir Camii, paye ve sütunlar üzerinde sekizgen kasnağa oturan merkezi kubbenin örttüğü orta bölümü üç ya da dört yönden saran, tonoz veya kubbelerin kapattığı galerilerin çevrelemesinden oluşan plan şemasını tekrarlamaktadır.[12]

Bunun yanısıra, eski geleneğe bağlı olarak çok destekli camilerin inşası da devam etmiştir. Konstantin'de 1730 tarihinden Sük El Gazal Camii, çapraz tonozlarla örtülen yedi neften oluşan plan şeması ile bu geleneğe bağlanmaktadır. Aynı şehirde Sidi el Ahdar Camii (1743), Salih Bey Camii (Sidi El Kettani Camii) (1776) ile Cezayir'deki Yeni Camii (Peşeriye Camii) (1660)'de (Çizim 5), aynı plan uygulanmıştır.[13] Ancak Yeni Cami'de mihrab önünün gerisindeki bölümün üzerini örten 24 m. yüksekliktekî kubbenin dört yönünde dıştan belirtilmiş beşik tonozlar ve köşelerde küçük ölçülerdeki kubbelerden oluşan üst örtü İstanbul'da Şehzade, Sultan Ahmed ve Yeni camiler ile Tunus'ta Mehmed Bey, Kahire'de Mehmed Ali Paşa camilerinin merkezi üst örtü sistemine bağlanmaktadır.

Ayrıca camilerde genellikle beyaza boyanan dış cepheler, fazla yüksek tutulmayan kare kesitli minareler, iç mekanda yer alan süslemeler ve daha yoğun olarak kullanılan atnalı kemerler Mağrib etkisini taşımaktadır.



3. Cezayir, Ali Biçin Camii (Dokali'den).

Resim 3. Tunus, Pabuçcular Çarşısı.

Resim 4. Mecez El-Bâb Köprüsü.

2. MEDRESELER

Kuzey Afrika'da Osmanlı döneminde eğitim- öğretim veren medreselerin inşasına önem verilmiştir. Medreselerde, yönetici Türklerin mensup olduğu Hanefi mezhebinin yanında yerli halkın bağlı olduğu Maliki mezhebine göre de eğitim verilmekteydi.

Libya'da Osmanlı devri medreselerinden günümüze pek bir şey gelememiştir. Trablusgarb'da XVI. yüzyılda inşa edilen Murad Paşa Medresesi'nden bazı duvar parçaları günümüze ulaşmıştır.[14] XVIII. yüzyılın sonlarında Sakızlı Osman Paşa tarafından bir medrese ile hamam yaptırılmış; 1737-1738 yıllarında Karamanlı Ahmed Paşa'nın cami ile birlikte yaptırdığı medrese günümüzde ortadan kalkmıştır.[15]

Kuzey Afrika'nın ilim ve kültür merkezi olan Kayravan, belirli bir süre sonra bu özelliğini Tunus'a bırakmıştır. Özellikle Zeytuna Cami'nin çevresinde yoğunlaşan medreselerde,[16] revaklı avlunun çevresinde sıralanan beşik tonoz örtülü hücreler, mescid, türbe ve sebillere yer verilmiştir. Hafsi medreselerinde avluya açılan eyvan formu Türk döneminde ortadan kalkmıştır. Bir kısmı iki katlı olan medreselerin bazılarında minare bulunmaktadır. Zeytuna Camii'nin çok yakınında bulunan ve adeta bir eğitim sitesi oluşturan Süleymaniye, Nahla ve Başiye (Resim 6) medreseleri (XVIII. yy.) ile Büyük Küçük Hüseyniye (1715), Bi'r-El-Ahcar (1756-1757), Minare (1756) ve Yusuf Sahib-i Teb'a (1808-1814), medreseleri bu plan türünü göstermektedir.[17] Güneydoğu yönündeki caminin revaklı avlusunu üç yönden saran hücrelerden oluşan planı ile Cedid Medresesi, İstanbul'daki Osmanlı dönemi külliyelerinde rastlanılan cami-medrese bileşiminin etkilerini göstermesi açısından önem taşımaktadır.[18]

Resim 5. Tunus, Sidi Abdüsselam Çeşmesi.

Cezayir'deki medreselerde de benzer düzenlemeleri görmek mümkündür. Bunlardan özellikle Konstantin şehrindeki Sidi El-Kettani Medresesi (1775) ile 1779 yılında tamamlanan Sidi El-Ahdar Medresesi, Mısır ve Tunus'taki Osmanlı medreselerinin mimari şemalarını büyük ölçüde tekrarlamaktadır. Önünde tek sıra halinde revakın yer aldığı kapılardan girilen bu medreseler, dört yönden revaklarla çevrelenen avlunun etrafında talebe hücreleri, mescid, bânisi ile onun aile fertlerine ait mezarların bulunduğu türbe gibi birimlerden oluşmaktadır.

3. SİVİL MİMARİ

Kuzey Afrika'da Osmanlı döneminde ortaya konan eserlerin içinde saraylar ile yönetici ve aristokrat sınıfın kaldığı gösterişli konaklar ve evlerin özel bir yeri vardır. Genellikle dar tutulan sokakların iki yanında 2-3 katlı olarak inşa edilen ve dıştan çok dikkat çekici bir üsluba sahip olmayan bu eserlerde iç mekânda yoğun süsleme ile karşılaşılmaktadır. Dıştan, skifa adı ile anılan bölümden ortadaki revaklı avluya girilmektedir. Avlunun bir köşesinde eyvan biçiminde, ortaya açılan misafirlerin ağırlandığı bölüm ile günlük kalma mekânları, tuvalet ve banyo gibi detayların yanısıra mahzen ve koğuşların da varlığı görülmektedir. Özellikle avlu ile misafirlerin karşılandığı bölümlerde yoğunlaşan süslemelerde tüm yüzeyler alçı ve çini süslemelerle kaplanmaktadır. Sivil yapıların mimari ve tezyinatında sıralamış olduğumuz bu özellikler Libya, Tunus ve Cezayir'de ana hatları ile birbirini tekrarlamaktadır. Bunlara örnek olarak Tunus'ta Dayı Osman Evi (XVI. yy. sonları), Haddad Evi (XVI. yy. sonu-XVII. yy. başları), Bey Evi (1610-1637), Ramazan Bey Evi (XVII. yy. sonları), Hüseyin Evi (1758-1781), Bin Abdullah Evi (XVIII. yy. başları), Celuli Evi (XVIII. yy.), Oran'da Hasan Bey Evi (XVII. yy.) Cezayir'de Yusuf ve Bekri Evleri (XVIII. yy.) ile bugün Milli Kütüphane olarak kullanılan Mustafa Paşa Sarayı (XVIII. yy.)'nı vermek mümkündür.[19]

Bunun yanında Kuzey Afrika'daki Osmanlı eyaletlerinde farklı zamanlarda eklenen yapılardan oluşan büyük ölçekli saraylar da inşa edilmiştir.

Bunlardan en dikkat çekici olanı başkent Tunus'taki Bardo Sarayı'dır. İlk olarak Hafsi döneminde yapılan köşklerin çevresinde gelişen saray, Türk döneminde Hammûda Paşa, Murad II Bey, Hüseyin Bin Ali Paşa, Hammûda Paşa (Hüseyni), Ahmed I Bey ve Muhammed

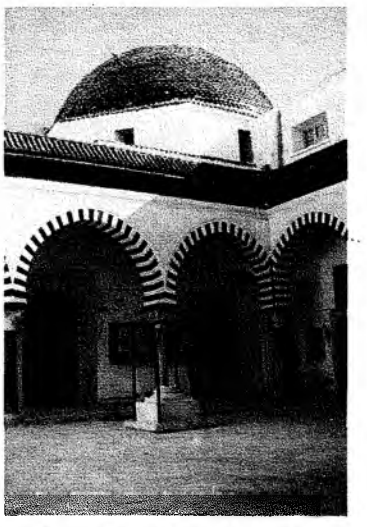
Sadık Bey tarafından yapılan onarım ve eklemelerle günümüze ulaşmıştır. Bir bölümü bugün müze olarak kullanılan saray, farklı ebatlardaki çok sayıda revaklı avlu çevresinde sıralanan Karşılama, Harem, Müzik, Yemek, Bey ve Paşa Odaları, Kabul Salonu, Mahkeme Salonu, Dinlenme Evi, Hazine, Şeyhler Odası gibi mekanlardan oluşmaktadır[20] Dıştan surlarla çevrelenen sarayın avlusuna XVIII. yüzyılda cami, XIX. yüzyılın ortalarında Batı tarzında eğitim veren Askeri Okul inşa edilmiştir.[21]

4. ASKERİ MİMARİ

İlk dönemlerde yerli hanedanlarla veya Avrupa devletleri ile yapılan yoğun mücadeleler nedeniyle askeri tesislerin inşasına daha çok önem verilmiştir.[22]

Cerbe'de bugün Gazi Mustafa Burcu olarak bilinen kale, adının 1560 yılında fetihten sonra tamamen yenilenmiştir.[23] Kanuni Sultan Süleyman'ın adının geçtiği kitabesine göre 1572-1573 yılına kadar süren onarım sırasında genişletilen kalede, burçlarla desteklenmiş yüksek duvarların kuşattığı iç bölümde çok sayıda koğuş, çeşitli amaçlı mekanlar ve mescide yer verilmiştir. Bundan ayrı olarak Mehdiye'de Ebu Abdullah Muhammed Paşa tarafından 1595 yılında yaptırılan Büyük Burç, başkent Tunus'a batı yönden girişi sağlayan yolun kenarında Ali Sabit'in XVIII. yy. başlarında yaptırdığı, Ali Reis Burcu,[24] Cezayir'de 1545 tarihinden İmparator Burcu, 1568 yılında yapılan Yıldız Burcu, Oruç Reis ve Turgut Reis tarafından Cezayir ile Trablusgarb şehirlerini koruyan surları güçlendirmek amacıyla yapılan istihkamlar, önemli ölçüde Muvahhidler döneminde karşımıza çıkmaya başlayan ve şehri yöneten beyler ile yüksek rütbeli askerlerin konaklarının bulunduğu Kasabaların yenilenmesi, Osmanlı idaresinin Kuzey Afrika'daki ilk dönemlerinde askeri tesislerin inşası ile ilgili sayabileceğimiz belli başlı faaliyetlerdir.

İlerleyen dönemlerde, tamamen düzene sokulan şehir surlarına açılan abidevi kapılar, şehir merkezlerinde inşa edilen kışlalar ile son dönemlerde bilhassa Tunus ve Libya'da yapılan Avrupa tarzında askeri rüştiyeler, askeri mimarideki diğer faaliyetlerdir.



Resim 6. Tunus, Başiye Medresesi.

5. ÇARŞILAR

Osmanlı döneminde Anadolu'dan getirilerek buradaki şehirlere yerleştirilen Türkler ile yerli halkın ticaret yapabilmesi için çok sayıda çarşı yapılmıştır. Bu eserler İstanbul'daki çarşılardan farklı olarak müstakil binalar şeklinde değil, önceki dönemlerden kalan çarşıların devamına ya da bir sokağın iki yanına dükkanların yerleştirilip aradaki koridorun üzerinin kapatılması şeklinde meydana getirilmiştir. Buna göre Kuzey Afrika şehirlerindeki çarşılar ilki, düz şekilde uzanan ve birbirini dik açılarla kesen; diğeri de geniş kıvrım yaparak devam eden ve belirli bir düzene göre tertip edilmeyen planları ile iki farklı türde karşımıza çıkmaktadır.[25]

Trablusgarb'daki Hamidiye Çarşısı (XIX. yy.), Tunus'ta Bey ve Hafsi çarşıları düzgün planları ile dikkat çekerken Trablusgarb'da Türk Çarşısı, Tunus'ta XVII. yüzyıldan kalan Türk Çarşısı, Birka Çarşısı, Kebabcı Çarşısı ve Pabuçcular (Balagciye) Çarşısı (Resim 3) sokağın durumuna göre şekillenmişlerdir. Düz ve atnalı kemerli kapılardan girilen dükkanlar ile aradaki koridorlar beşik tonoz veya çapraz tonozlarla örtülmüştür. Bazılarında dükkanların önlerinde revaklara yer verilen çarşılar, genellikle süslemesiz yapılardır.

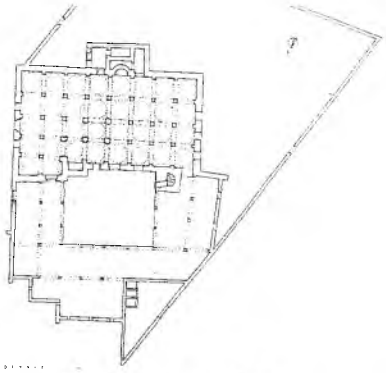
6. SU MİMARİSİ

Sıcak iklim ve yerleşim merkezlerinin nüfuslarının hızlı artması gibi nedenlerle Osmanlı döneminde su tesislerine hayli önem verildiği görülmektedir. Eski su tesislerinin yenilendiği veya yenilerinin inşa edildiği[26] şehirlerdeki sokak başlarında ya da medreselerin dış cephelerinde çeşme ve sebiller, temizlik ihtiyaçları için hamam, şadırvan ve midha gibi yapılar inşa edilmiştir.

Cezayir'de Kaptan Çeşmesi (XVIII. yy.), Kasba çeşmesi, Tunus'ta Yusuf Sahib-i Teb'anın yaptırdığı Sibi Abdüsselam Çeşmesi (1804-1805) (Resim 5) küçük bir kubbe ile örtülen ve dışa atnalı kemerlerle açılan müstakil mekanlar şeklinde düzenlenmiştir.[27] Osmanlı döne-

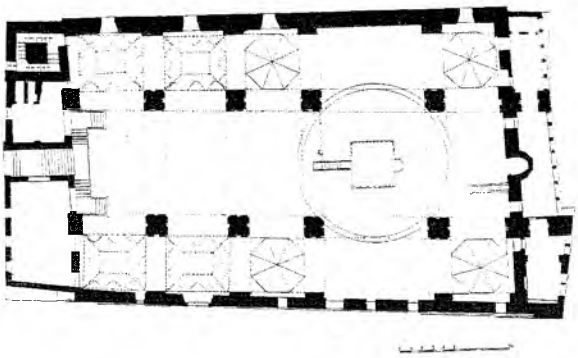
minde bazı medreselerin dış cephesinde sebillere yer verilmiştir. Benzerlerini daha yoğun olarak İstanbul ve Mısır'da görmüş olduğumuz bu uygulamaya Tunus'ta Cedid Medresesi, Bi'r-El-Ahcar Medresesi ve Başiye Medresesi (XVIII. yy.)'nin şekilleri örnek olarak verilebilir.

Ayrıca bir duvara monte edilmiş cephe çeşmelerinin yapımının da bu dönemde ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Bunlardan ön önemlisi Binzert'de Dayı Yusuf tarafından yaptırılan çeşmedir.[28] Geniş bir atnalı kemerle çevrelenen çeşmenin mermerle kaplanan cephesinin ortasında güzel bir sülüs hatla yazılmış Türkçe kitabe, alt bölümünde suyun aktığı küçük havuzcuk bulunmaktadır.



Çizim 4. Cerbe, Türk Camii.

Kuzey Afrika'da Osmanlı dönemi köprülerinin önemli kısmı günümüze ulaşmıştır. Düzgün kesmetaş işçiliğinin eseri olan küprülerde biçim olarak fazla bir değişiklik görülmemektedir. Bunlardan en önemlileri, üzerindeki kitabeye göre 1678 yılında Murad Bey tarafından inşa ettirilen Mecez El-Bab Köprüsü (Resim 4), 1736'da İbrahim Paşa'nın yaptırdığı Cezayir'de Haraş Köprüsü ve Konstantin'de Salih Bey Köprüsü (XVIII. yy.)'dür.[29]



Çizim 5. Cezayir, Peşeriye Camii (Dokali'den).

Osmanlı döneminde bu bölgedeki hamam inşası, İstanbul ve Anadolu'daki yerleşim merkezlerinde olduğu kadar yaygın değildir. Bol miktarda suyun temin edilmesinde karşılaşılan güçlük nedeniyle daha az sayıda yapıldığını düşündüğümüz hamamlarda klasik Osmanlı etkisinin yanısıra yerel etkiler de görülmektedir.

XVII. yüzyıla tarihlenen Trablusgarb'daki Turgut Reis Hamamı,[30] düzgün dikdörtgen bir alan içinde büyük kubbe ile örtülen soğukluk ve sıcaklığı, dar bir hâl biçimindeki ılıklığı ve külhanı ile Osmanlı hamamlarının tesirini taşımaktadır. Tunus'taki Bardo[31] (1705-1735) ve Yusuf Sahib-i Teb'a[32] hamamlarının sütunlarla taşınan kubbenin örttüğü sıcaklığın çevresindeki mekanlardan meydana gelen planında ise yerel etkiler görülmektedir.

---

1 G. Yver, "Cezayir", *İslam Ansiklopedisi*, III, İstanbul, 1993, s. 136; Osman Kaak, *Kuzey Afrika'da Türk İdare ve Sanatı*, (çev.: Suat Aksoy), Ankara, 1960, s. 7.

2 Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi I*, (çev.: B. Sıtkı Baykal), İstanbul, 1992, s. 355; Kâtib Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*, (çev.: O. Ş. Gökyay), İstanbul, 1980, s. 151; Aziz Samih İlter, *Şimali Afrika'da Türkler*, İstanbul, 1937, s. 124; Hüseyin Hoca, *Zeyl-ü Beşâir-i Ehl-i İman Bi-Fütuhâtı Âli Osman*, (haz.: Tâhir El-Mâmuri), Tunus, 1975, s. 85-86.

3 Atilla Çetin, "Garp Ocakları", *DİA.*, VIII, İstanbul, 1996, s. 382-386.

4 Paolo Cuneo, "The Multi-dome Mosque Architecture of Tripoli, Libya, Between, Regional Tradition and Ottoman Influence", *9. Millerlerarası Türk Sanatları Kongresi*, I, Ankara, 1995, 513-514.

5 Ali Saim Ülgen, "Trablusgarpta Turgut Reis Mimari Manzumesi", *Vakıflar Dergisi*, S. 5, Ankara, 1962, s. 87-88.

6 Cuneo, a.g.m., s. 515; Filiz Yenişehirlioğlu, *Türkiye Dışındaki Osmanlı Mimari Yapıtları*, Ankara, 1989, s. 72.

7 Georges Marçais, *Manual D'Art Musulmane L'Architecture II*, Paris, 1927, s. 861-862; ay., *L'Architecture Musulmane D'Oecient*, Paris, 1954, s. 461-463; S. Mustapha Zbiss, "Tunus'ta Türk Sanatı", *I. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 1962, s. 413-417; Jamile Binous, *Tunis, La Ville et Les Monuments*, Tunus, 1980, s. ; Hédi Bouita, "La Grande Mosquee de Bizerte La Tradition Hafside et L'Apport Ture", *IBLA.*, S. 170, Tunus, 1992, s. 225-223; Kadir Pektaş, "Hammûde Paşa Camii ve Türbesi", *DİA*; XV, İstanbul, 1997, s. 494-496.

8 Muhammed Bin El-Hoca, *Tarih-i Me'âlime't-Tevhid fi'l-Kadîm ve fi'l Cedîd*, Tunus, 1985, s. 185; M. Béji Bin Mami, L'Architecture Ottomane: La Mosquee Mehmed Bey á Tunis", *IX, MTSKBÖ.*, İstanbul, 1991, s. 115, Marçais age., 1954, s. 462.

9 Muhammed El-Aziz Bin Achour, "Turbet El-Bey, Sepulture des Begs et de la Famille Husaynite á Tunis", *IBLA.*, I, Tunus, 1985, s. 45-84; Binous, age., s. 73, El Hoca, *a.g.e.*, s. 310; Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 19; ay., *Les Monuments de Tunis*, Tunus, 1971, s. 50; ay., *La Medina de Tunis*, Tunus, 1981, s. 30.

10 Serge Santelli, *Medinas*, Tunus, 1992, s. 94.

11 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 777-779; *Les Mosquees en Algerie*, (Collection "Art et Culture"), Alger, 1970, s. 50; Rachid Dokali, *Les Mosquees de la Période Turque a Alger*, Sned-Alger, 1974, s. 28.

12 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 776-796; Osman Kaak, *a.g.e.*, s. 40-41; Dokali, *a.g.e.*, s. 38-40.

13 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 790-792; Dokali, *a.g.e.*, s. 39-40.

14 Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, s. 77.

15 Yenişehirlioğlu, *a.g.e.*, s.73.

16 Robert Brunschvig, "Quelques Remarques Historiques sur les Médersas de Tunisie, "*Revue Tunisienne*, Sy., VI, Tunus, 1931, s. 261-285; ay., "Tunus", *İslam Ansiklopedisi*, XII/2, İstanbul, 1988, s. 66.

17 Arthur Pellegrin, Mosquees et Zaou'ias de Tunis, *Chaier Charles de Foucould*, S. 2, Tunus, 1950, s. 231; Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 13-15; ay., *a.g.e.*, 1971, s. 56-57; Binous, *a.g.e.*, s. 14-74; El-Hoca, *a.g.e.*, s. 214-320.

18 Kadir Pektaş, *Tunus'ta Osmanlı Mimari Eserleri*, Ankara, (TTK., baskıda), s. 444.

19 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 802-815; Georges Marçais, "Maisons et Villas Musulmanes d'Alger", *Documents Algeriens*, Fev. 1948; Jacques Revault, *Palais et Demeures de Tunis (XVI é et XVIII siécles)*, Paris, 1980; Paolo Cuneo, "Note Sur L'İnventaire İnformatisé du Patrimoine Architectural İslamique d'Algerie", *Environmental Design, (Algérie-Memoire et Architecture)*, S. 1/2, Roma, 1992, s. 32-41; Lucien Golvin, *Palais et Demeures d'Alger á la Période Ottomane*, Aix -en- Provence, 1988.

20 Jacques Revault, *Palais et Residences d'Eté de la Région de Tunis (XVII e- XIX siécles)*, Paris, 1974, s. 305.

21 Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 33.

22 Raşid Garip, "La Borj Ghazi Mustapha a Houmt-Souk", *Séminaire Pour La Sauvegarde de L'Architecture et de L'Environnement de Djerba* Tunus, 1975, s. 61-67; Oktay Aslanapa, "Tunus'ta Cerbe Adası Büyük Burcu'nun Fetih Kitabesi ve Mimarisi", *Türk Kültürü*, XIX/217, Ankara, 1980, s. 107-108; Néji Djelloul, *Les Fortifications Côtieres Ottomanes de La Régence de Tunis (XVI é-XIX siécles)*, I, Zağvan, 1995, s. 322-323.

23 Zbiss, a.g.m., s. 413-414.

24 Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 27; ay., *a.g.e.*, 1971, s. 74; ay., *a.g.e.*, 1981, s. 38; Binous, *a.g.e.*, s. 74; Djelloul, *a.g.e.*, s. 119.

25 Muhammed Scharabi, *Der Bazar*, Tübingen, 1985, s. 154-158.

26 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 823-825; Frederica Cresti, "Le Systéme de L'Eau á Alger Pendant La Période Ottomane (XVI éme-XIX éme siécles)", *Environmental Design, (Algérie – Mémoire et Architecture)*, S. 1-2, Roma, 1992, s. 45-52.

27 Marçais, *a.g.e.*, s. 825; Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 1-2; Semavi Eyice, "Çeşme", *DİA.*, *V*, İstanbul, 1993, s. 278.

28 A. Gafsi-Slama, "Un Exemple De L'Ambivalance Artistique et L'Inguistique: Le Sbil (Fontaine Publique) De Youssef Dey (1631) á Bizerte en Tunisie", *AHROS*, S. 9-10, Zağvan, 1994, s. 219.

29 Marçais, *a.g.e.*, 1927, s. 824; Marçais, *a.g.e.*, 1954, s. 483.

30 Ülgen, *a.g.e.*, s. 91.

31 Zbiss, *a.g.e.*, 1955, s. 11; Semavi Eyice, "Hamam", *DİA.*, *XV.*, İstanbul, 1997, s. 410.

32 Pektaş, *a.g.e.*, s. 40.

KLÂSİK TÜRK MUSİKÎSİ

MUSİKÎ NAZARİYÂTI
MUSİKÎŞİNASLAR
DİNÎ MUSİKÎ VE HALK MUSİKÎSİ
ASKERÎ MUSİKÎ: MEHTER
OSMANLI'DA MUSİKÎ KÜLTÜRÜ

MUŞİKÎ NAZARİYÂTI

MODERN TÜRK MÜZİĞİ KURAMI
553
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM VE UNSURLARI
563
OSMANLIDA TÜRK MUŞİKİSİ VE ÇALGILAR
572

MODERN TÜRK MÜZİĞİ KURAMI

PROF. DR. M. AYHAN ZEREN
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Modal müziğin gelişme sürecine yeryüzündeki bütün insan topluluklarının az veya çok katkısı bulunduğu kuşkusuzdur. Bu süreçte, daha ilk basamaklardan başlayarak, farklı yerlerde farklı derecelerde gelişmeler sağlanmış, ama bugün çok açık olarak görüldüğü gibi, en başarılı sonuçlar Türk Müziği olarak adlandırılan müzikte alınmıştır. Çoğunluğu Türk olan müzikçilerin yanı sıra, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluklarında yüzyıllarca Türk kültürü içinde yaşayan diğer uluslardan müzikçilerin de katkılarıyla, bu coğrafyadaki modal müzik, gerek sistem gerek uygulama bakımından, dünyada benzeri görülmeyen bir teknik ve estetik düzeye eriştirilmiştir.

Modal müziğin gelişimi rasgele değildir. Bu gelişme, Doğa'nın yönlendirmesinden etkilenerek, onun sağladığı ipuçlarını izleyerek gerçekleştirilmiştir. Doğal ipuçları, sesin fiziksel yapısının ve insanın işitme sisteminin özellikleriyle ilgilidir. Özellikler evrensel olduğuna göre, gelişim süreci, birbiriyle hiç ilişkisi olmayan topluluklarda bile benzer sonuçlar verecek şekilde işlemiş olmalıdır. Gerçekten de öyledir. Farklı insan toplulukları, düşünülebilen pek çok seçeneğin içinden, çok sınırlı sayıda olan benzer sesleri, benzer dizileri seçmiş ve kullanmışlardır. Bu durum, seçenekler arasından bazılarını seçme işleminin rasgele yürümediğini, evrensel ve güçlü bazı etkilerin işe karıştığını düşündürmektedir. Doğal yasaların, örneğin fizik yasalarının, yer ve zaman sınırı olmadan hep tıpatıp aynı sonuçları doğurması gibi, bu doğal etkiler de insanları hep aynı şekilde yönlendirmişler ve tıpatıp aynı değilse de, benzer sonuçlara varılmasına neden olmuşlardır.

Müzikçiler tarafından, böylece, içgüdüyle geliştirilen müzik sistemlerindeki düzenlilikler düşünürlerin dikkatini çekmiş ve kuramcılar çok eski tarihlerden başlayarak, bu düzenlillikleri açıklayacak modeller oluşturmaya çalışmışlardır. Bilimsel yöntemin henüz şimdiki gibi uygulanmadığı o çağlarda olayları açıklamakta kullanılan modeller ister istemez çağın bilgi düzeyine ve görüş açısına çok bağlı olan varsayımlara dayandırılmaktaydı. Bunların kimileri şimdi bize gülünç veya saçma görünür. Örneğin, mikroplar hakkında hiçbir şeyin bilinmediği, dahası böyle şeylerin var olabileceğinin akla bile getirilmediği zamanlarda hastalıkların nedenini açıklamak için düşünülen modellerden biri vücuda kötü ruhların girdiği varsayımına dayanmaktaydı. Açıklama böyle olunca, hastalığı iyi etmek için kötü ruhların herhangi bir şekilde vücuttan çıkarılması gerektiği düşünülüyor, tedavi de buna göre yapılıyordu. Benzer şekilde, maddenin yapısını açıklamak için eski çağlarda düşünülen çeşitli modellerden, modern bilimin gelişmeye başladığı yakın zamanlara kadar genel kabul göreni, Aristo'nun dört unsur (toprak, ateş, hava, su) kuramı olmuştur. O devirde, belki şimdiki anlamda değildi ama maddenin atomlardan yapılmış olduğu varsayımı da dile getirilmişti. Fakat Aristo'nun fikirleri bunu perdelemiş ve böylece insanlık ikibin yıl süreyle çıkmaz bir yolda saplanıp kalmıştır. Eskilerin

müzik kuramlarında da çoğunlukla böyle varsayımlar vardır. Örneğin, müzik ögelerinin gezegenlerle, burçlarla ilişkili olduğu varsayımını içeren müzik kuramları ortaya atılmıştır. Günümüzde bunlar, tarihsel değerleri dışında, ancak kötü ruh kuramı veya Aristo'nun madde kuramı kadar bir önem taşır. Yani, günümüzde maddenin yapısını Aristo kuramıyla veya hastalıkların nedenini kötü ruh kuramıyla açıklamaya kalkışmak nasıl bilimsel olmayan gülünç bir davranışsa, bir müziğin temellerini ve oluşma mekanizmasını bilimsel görüşe hiç uymayan eski bir kurama dayanarak açıklamaya kalkmak da öyledir. Eski kuramlar belki o zamanki uygulamanın nasıl olduğu hakkında ipuçları elde etmek için incelenebilirler (Çünkü, bu bilgileri günümüze taşıyan ne incelikli bir nota, ne de bir ses kaydı vardır). Ama bu kuramların, kendi zamanlarında bile, uygulamayı tam yansıtmadıkları için eleştirildikleri ve dolayısıyla onlara bakarak eskiden uygulamanın kesinlikle şöyle veya böyle olduğunu iddia etmenin mümkün olmadığı da unutulmamalıdır. Her alanda olduğu gibi, müzik alanında da en doğru ve güvenilir açıklamalar, bilimsel verilere dayanarak oluşturulan ve bilimsel yöntemlerle sürekli olarak adım adım geliştirilen modern kuramlarla sağlanacaktır.

KURAMLARIN SINIRLARI VE KESİNLİKLERİ

İyi bir kuram nasıl olmalıdır? Genellikle, fizik, kimya vb. gibi bilimlerle ilgili bir kuramın, doğal gerçeklere uygun, bilimsel bir anlam taşıyan varsayımlara dayandırılarak geliştirilmiş olması ve kapsadığı alandaki tüm olayları eksiksiz açıklayabilmesi beklenir çünkü, Doğa yasaları cansız maddeyi kesin ve tekdüze bir şekilde etkiler. Eğer açıklamalar gerçeğe tam uymuyorsa veya kimi olaylar o kuramla açıklanamıyorsa, çok haklı olarak, kuramı geliştirmek ya da terk ederek yerine daha iyi bir kuram koymak yoluna gidilir. Örneğin, kütle çekimi kuramında, kütle çekimi kuvvetinin, yasanın geçerli olduğu her durumda, her zaman, her madde için aynı şekilde etkili olduğu varsayılmaktadır. Buna göre, cinsi, şekli nasıl olursa olsun, boşluğa bırakılan bütün maddeler yalnızca kütleleriyle orantılı olan bir çekim kuvvetinin etkisiyle yere düşmelidir. Gözlemler de bunu doğrulamaktadır. Ama, örneğin, eğer bir gün, boşluğa bırakılan bir maddenin, kütle çekiminden başka hiç bir etki işe karışmadığı halde, yere düşmeden olduğu yerde kaldığı veya yerden uzaklaşıp gittiği gözlenirse, kütle çekimi kuramını geliştirmek ve be yeni gözlemi de açıklayabilecek hâle getirmek gerekecektir. (Gerçekte böyle bir şey hiç gözlenmemiştir ve kuram gözlemlerle öylesine uyumlu ve öyle sağlamdır ki, böyle bir olayın hiç bir zaman da gözlenemeyeceği söylenebilir.)

Eğer öyleyse, başıboş bırakılan helyum dolu bir balon veya bir kuş niçin yere düşmüyor da uzaklaşıp gidiyor? Çünkü bütün kuramlar, belirli bazı sınırlar ve koşullar altında geçerlidir. Kütle çekimi kuramı da böyledir; yalnızca kütle çekiminin tek başına etkili olduğu olayları tam olarak açıklayabilir ve dolayısıyla idealleştirilmiş bir kuramdır. Doğal olaylar genellikle birçok etkenin işe karışmasıyla oluşur. Gerçekte, bir kuramın oluşturulabilmesi için, gözlenen olaylardaki temel düzenliliği doğru teşhis etmek ve model kurulurken başlangıçta bazı varsayımlar ve basitleştirmeler yapmak gerekir; yoksa işin içinden çıkılamaz. Kuşların, sineklerin, balonların, yağmur ve kar taneciklerinin, tozların, kâğıt parçalarının, tüylerin vb. bir ortam (hava, su, vb) içindeki davranışlarını gözleyerek, bu davranışların tümünü incelikle açıklayacak genel bir kuram oluşturmaya kalkılmaz; basitleştirmeler yapılarak saptırıcı etkenler saf dışı bırakılmaya çalışılır. Helyum gazıyla dolu balonun da kütlesi vardır. Dolayısıyla yerküre tarafından belirli bir kuvvetle çekilmesi ve yeryüzüne düşmesi beklenir. Oysa böyle bir balon serbest bırakılınca, yeryüzüne düşmek şöyle dursun, tersine, göğe doğru azaklaşıp gider. Bu durumda, kurama uymayan bir gözlem yapılmış olduğuna göre kütle çekimi kuramının yanlış olduğunu mu söylenecektir? Kuşkusuz kuram yanlış değildir; ama sınırların dışına çıkılmıştır. Hava olmasaydı, örneğin balon atmosferin dışında bir yerde hareketsiz olarak serbest bırakılsaydı, kütle çekimi etkisiyle yüryüzüne doğru düşecekti. Atmosfer içinde, kütle çekiminin

yanı sıra, havanın öz kütlesinin helyumunkinden büyük olması nedeniyle oluşan kaldırma kuvveti de olaya karışmakta ve bu kuvvet yerin uyguladığı kütle çekim kuvvetinden büyük olduğu için balon düşmemekte, yükselmektedir. Boşluğa bırakılan bir güvercinin de yere düşmediği, uçup gittiği gözlenir. Gene kurama aykırı gibi görünen bu davranışın balondakinden farklı bir nedeni vardır. Yerçekimini denen şey kuşun öz kütlesinin havanınkinden küçük olması değil, kanat hareketlerinin sağladığı itme kuvvetidir; kuş ölü ise veya hareket edemiyorsa bu kuvvet sağlanamayacak, düşme gerçekleşecektir. Demek ki, ilk bakışta bazı olayların yürürlükteki kuramlara ters düşüyor gibi görünmesi aldatıcı olabilir. Bu sapmaların nedenleri, ayrıca, yine bilimsel olarak açıklanabiliyorsa, kuramın doğruluğu ve güvenilirliği sürüp gider.

MÜZİK KURAMLARINDAKİ BELİRSİZLİKLER VE GÜVENİLİRLİK

İnsanlar çok eskilerden beri, müzikte kullanılan seslerin ve dizilerin rasgele olmadığını, bir düzene bağlı olduğunu fark etmiş ve bunları açıklayabilecek kuramlar geliştirmeye çalışmışlardır. Bu kuramların, cansız doğayla ilgili olayları açıklamak için geliştirilen kuramlara göre, daha işin başında, çok şanssız oldukları açıktır. Çünkü, cansız doğayla ilgili olaylar hep aynı şekilde yinelenir. Dolayısıyla onları gözleyip düzenlilikleri ortaya çıkarmak ve bunları belirli sınırlar içinde kesinlikle açıklayabilecek kuramları adım adım geliştirmek olanağı vardır (Zaten bu nedenle de, bu kuramların ilgili bütün olayları açıklayabilmesi istenir). Müzikle ilgili düzenlilikler ise, yukarıda belirtildiği gibi doğal etkenlerin yönlendirmesiyle ortaya çıkıyor olsalar bile, bir canlı olan insanın türettiği şeylerle ilgilidir. Dolayısıyla, hem türetme aşamasında hem de daha sonraki uygulamalarda, insanın kavrayış ve algılama yeteneğinden, alışkanlıklarından, koşullanmalarından da etkilenir. Örneğin, idealleştirilmiş modelde, aynı doğal etkenlerin zorlamasıyla çeşitli bireyler tarafından bulunan seslerin, oluşturulan dizilerin birbirinin tıpatıp aynı olması beklenir. Ama gerçekte, kişiye bağlı ikinci derece saptırıcı etkenler nedeniyle, sonuçlar az da olsa farklı olabilmektedir. Ayrıca, bütün insanların başlangıçta aynı sesleri, aynı dizileri bulmuş olduğu varsayılsa bile, bunların sonradan yüzyıllar boyunca farklı bireyler tarafından yinelenmesi ve uygulanması sırasında da bireylerin yeteneklerine, özelliklerine, koşullanmalarına bağlı küçük değişikliklerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Yani, her birey, başlangıçta kesinlikle belirli olan bir veriye bile, kendi alışkanlıkları, yeteneği veya belki de iradesiyle bir takım şeyler katacak ve böylece, düzenlilikleri ortaya çıkarmak için daha sonra yapılan araştırmalarda birbirine tam uymuyor gibi görünen çeşit çeşit veriler ortaya çıkacaktır. Kişiden kişiye farklı değerler gösteren bu sapmaları kesin birer gerçekmişler gibi tek bir kuram içinde toplamak isteği akla da bilime de aykırıdır; böyle bir kuram geliştirmek mümkün de değildir. Bu nedenle, bir müzik kuramı eğer doğal gerçeklere dayanıyor, uygulamada saptanan verilerin çoğunu ihmal edebilecek sapmalarla temsil ediyor ve kuramdan çok sapıyor gibi görünen uygulamaların hangi başka etkenlerin karışmasıyla ortaya çıktığı bilimsel olarak açıklanabiliyorsa (helyum dolu balonun kütle çekimi kuramına aykırı olarak niçin yükseldiğinin açıklanması gibi) doğru ve güvenilir sayılmalıdır.

TÜRK MÜZİĞİ KURAMLARINA KISA BİR BAKIŞ

Türk müziğinde de diğer müziklerde de, hemen göze çarpan ve açıklanmayı bekleyen düzenlilikler vardır. Örneğin, sonsuz sayıda farklı sesten yararlanarak müzik yapmak mümkünken, niçin sınırlı sayıda bazı sesler (ve özellikle o sesler) kullanılmıştır? Bu sesler nasıl bir mekanizmayla elde edilmektedir? Yalnızca bu belirli seslerle dahi pek çok sayıda makam dizisi oluşturmak mümkünken, niçin makamlarda az sayıda diziden (ve özellikle o dizilerden) yararlanılmıştır? Pek çok sayıda seçenek mümkünken, nasıl olup da, yeryüzünün çeşitli

yörelerinde, birbiriyle hiç ilişkisi olmayan topluluklarda bile, hep birbirine benzer müzik öğeleri ortaya çıkmıştır? Modal müzik ve bu arada Türk müziği tarih boyunca gelişirken, uygulamacılar bir yandan gelişmeleri sağlamış, öte yandan kuramcılar (nazariyatçılar) bu tür soruları yanıtlayacak çeşitli kuramlar (nazariyeler) türetmişlerdir. Türk müziği kuramlarıyla ilgili yazılı kaynaklar dokuzuncu yüzyıldan itibaren görülmeye başlar. (Bu kuramların çoğu el yazması kitaplarda kaldığı için yaygınlaşmamıştır. Ancak dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra basılı eserlerin ortaya çıkmasıyla ve eski kuramların araştırma konusu yapılmasıyla, eski ve yeni çeşitli kuramlar yaygın bir şekilde tanınmaya başlamıştır.) Bu kuramların kimileri daha az, kimileri daha çok başarılıdır. Fakat, bunların hiçbirisi yukarıda sıralanan soruları doyurucu bir şekilde yanıtlayabilmiş değildir. O zamanki bilgi düzeyiyle ve görüş açısıyla bunun tam olarak başarılabilmesi de zaten beklenemez. Yine de, bazı değerli kuramcılar, güçlü önsezilerle, çığır açan ve daha sonra gelenler tarafından da izlenen atılımlar yapabilmişlerdir.

2500 yıl kadar önce (İÖ 570?-İÖ 480?) yaşayan filozof Pisagor'un müzikte kullanılan sesleri ve dizileri açıklamaya yönelik art arda beşlilerle ilerleme yöntemi, niçin öyle yapıldığı ne o zaman ne de çok daha sonraları bile doyurucu bir şekilde açıklanmamış olduğu halde, günümüze kadar bütün müziklerde geçerliliğini koruyan bir yöntem olmuştur. (Bugün artık, bilimsel verilere dayanarak, niçin beşlilerle yürümek gerektiği, bu yürümenin nereye kadar sürdürüleceği, vb hakkında, akla yakın düşünceler ileri sürebiliyoruz.) Pisagor'dan çok daha sonra, Arap filozof El-Kindi (801?-866?, Risale fi'l Mûsıkî), Türk filozof Fârâbî (870-950, Kitâbü'l Mûsıkî el-Kebir), İbni Sina (980-1037, Kitâbü'ş Şifâ) gibi filozoflar da, müzikte kullanılan sesleri ve dizilerin yapılarını açıklamak için eski Yunan müziği kuramlarından yararlanmışlardır. (Bu yararlanma yakın zamanlara kadar sürmüştür. Rauf Yekta'nın eskilere göre çok daha geliştirilmiş olan Türk müziği kuramında bile eski Yunan müziği kavramlarından bazıları kullanılmıştır.)

Modal müzikler arasında kendi coğrafyasında gelişmekte olan Türk müziğinin sesleri ve dizileriyle ilgili ilk önemli ve yazılı kuram Safiyüddin Abdu'lmü'mîn Urmevi (1237-1294, Şerefiyye ve Kitâbü'l Edvâr) tarafından gerçekleştirilmiştir. Safiyüddin'in kuramı daha sonra gelen kuramcıların düşüncelerini çok etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Öyle ki, bu kuramcıların çoğunun yaptığı işin, Safiyüddin'in fikirlerini benimseyip, onları yeniden şekillendirmek ve geliştirmek olduğu söylenebilir (Eugenia Popescu-Judetz, *Türk Musıkî Kültürünün Anlamları,* Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996).

Safiyüddin'in, art arda beşlilerle ilerleyerek elde ettiği onyedi sesli dizi Türk müziğinin gelişme basamaklarından biri olarak uzun bir süre kullanılmıştır. Çok doğru bir sezişle ortaya çıkarılan bu dizi, o zamanki uygulamada kullanılan seslere büyük ölçüde çakışıyor, ama yine de kurama uygulama arasında bazı farklılıklar görülebiliyordu. Dikkati çeken husus, bu farklılılıkların kişiye göre değişen (şimdi de olduğu gibi) sapmalar olmasıydı. Kuramda 9 koma olarak saptanan büyük ikili aralığını kimi uygulamacılar yaklaşık 10 veya 8 koma olarak icrâ ediyorlardı. Bunu belirten Safiyüddin, usta müzikçilerin kurama uyun 9 koma'lık aralığı kullandıklarını söylüyor. Bunun gibi, uygulamada kişiden kişiye 6 ile 7 koma arasında değişen bir büyüklükte kullanılan orta ikili aralıklarını ustalar 5,7 koma olarak icra ediyorlarmış. Yine kişiden kişiye değişen küçük ikili aralıklarını ustalar 4 koma olarak icra ediyorlarmış. (M. Cihat Can, "Türk Müziğinde Ses Sistemleri", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 227-262, 1994.)

Safiyüddin'in fikirlerine değerli ve özgün katkılar yapan, onun soyut fikirlerini uygulamayla kaynaştıran, yeniden formüllendiren ve Kitabü'l edvâr'ı şerh eden ikinci önemli kuramcının Abdü'l-Kaadir ibni Gaybî Merâgî [1360-1435, Şerhü'l-kitâbu'l edvâr (*Makaasıdü'l-*

Edvâr), Câmi'ü'l-Elhân] olduğu söylenebilir. Merâgî'den sonra, oğlu Abdülaziz bin Abdülkadir'in yazdığı *Nekaavetu'l-edvâr*, ve torunu Mahmud bin Abdülaziz bin Hâce Abdülkadir'in yazdığı Muhtasar dar *ilm-i mûsıkî*, onun söylediklerinin yinelenmesinden ve yeniden formüllendirilmesinden ileri gitmez.

Daha sonra gelen kuramcılar, Yusuf bin Nizameddin (~1400, *Kitâb-ı edvâr*), Hızır bin Abdullah (~1440, *Kitâb-ı edvâr*), Bedr-i Dilşâd ibn Mehmed (d.1404, Murat-nâme içinde musiki risalesi: *Fenn-i mûsıkî ü âdab-ı sazendeği ve gûyendeği*), Seydî (~1500, *el Mallâ' fî beyânü'l edvâr ve'l-makamat ve fi'ilmi'l esrâr ve'r-riyâzât*) vb'nin ortak özellikleri, kendi yargılarını Fârâbi'nin varsayımlarına ve Safiyüddin'in kuramsal ilkelerine dayandırarak benimsetmek yoluna gitmeleridir. Bunu yaparken kuşkusuz yeni şekillerle, yeni anlatım biçimleriyle, yeni açıklamalarla ve yeniden formüllendirmelerle özgünlük sağlamaktadırlar (Popescu-Judetz, 1996). (Bedr-i Dilşâd'ın eserinde görünen bir ifade, Türk müziği uygulamasında onyedi sesli dizi basamağının o sıralarda aşılmakta olduğunu düşündürmektedir. Bedr-i Dilşâd, "Düzen" olarak adlandırdığı çeşitli ses sistemlerini anlattıktan sonra, bütün makam, âvâze ve şûbeleri icra etmeye imkân veren 24 perdeli "Düzen-i muhâlif" adlı bir sistemden bahsediyor; ama hocalarının vasiyetine uyarak bu düzeni açıklayamayacağını belirtiyor.)

Safiyüddin'den dörtyüz yıl kadar sonra, eskiye bağlı kalarak, onunla uzlaşarak yenilikler getirme tutumunun Kantemiroğlu [1673-1723, *Kitâb-ı ilmü'l mûsıkî alâ vechi'l hurufât* (Kantemiroğlu Edvârı), ~1700] tarafından terk edildiği görülmektedir. Kantemiroğlu, geleneksel kurama karşı çıkan bir yaklaşımla, eski ile yeniyi karışlaştırarak yeniyi savunmakta, dizileri yeni bir sistemle sınıflandırmakta, seyirleri icra kurallarıyla birlikte tanımlamakta, harf notasını kullanmaktadır. Eskiyi yeni bir şekilde ifade etmemekte, onu bulduğu gibi bırakmamakta, yeni ve eski kuramları birlikte bir tartışma ortamına çekmektedir. Kantemiroğlu'dan sonra gelen bazı yazarlar, onun fikirlerini yeniden düzenleyerek, yeni bir görünümle formülleştirerek ve bunları eski makam ve usul kuramıyla karşı karşıya bırakarak, karma yapıda, ama bazıları Kantemiroğlu'nun adını bile anmayan kitaplar yazmışlardır. Böylece Kantemiroğlu'nun fikirleri, uzunca bir süre, kemikleşmiş ortaçağ düşünceleriyle dolu müzik dünyasına yayılmış, fakat yerleşik varsayımlardan bütünüyle vazgeçilmemiştir. (Popescu-Judetz, 1996).

Türk müziği kuramında yeni bir adım yüz yıl kadar sonra, Nâzır Abdülbâkî Dede (1765-1821, Tedkîk ve tahkîk, Tahririye, 1794, 1797) tarafından atılmıştır. Abdülbâkî Dede, eski ve yeni fikirler arasında karşıtlık kuran Kantemiroğlu'dan farklı olarak bunları birleştirmeye çalışmış, eski ilkeleri yeni bir şekilde anlamlandırarak tek bir müzik kuramı oluşturmuştur. Ayrıca harf notasına yeni bir şekil vermiş, çok sayıda makamın dizileriyle ilgili bilgileri genişletmiştir. (Popescu-Judetz, 1996).

Abdülbaki Nasır Dede-Tahririye

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar, bütün bu eserler el yazması halinde kalmış ve etkileri de çok sınırlı olmuştur. 1852'de, Haşim Bey'in (1815-1868) Abdülbâkî Dede'nin edvârından yararlanarak yazdığı Mecmua-yi Kârha ve Nakşhâ ve Şarkıyyat adlı kitabı yayınlanmış (bu kitap 1864'te Hâşim Bey Mecmuası adıyla yeniden basılmıştır) ve böylece müzikçiler arasında nazariyata ilgi çok artmış, kitap ve makale halinde çeşitli fikirler ortaya atılmış, gerçeği bularak birlik sağlayabilmek için eski yazmalarda neler söylendiği araştırılmaya başlanmıştır. Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Dede Efendi (1849-1910), Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmet Celaleddin Dede Efendi (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962) ve H. Sadettin Arel (1880-1955)'e aktarmışlardır. Onların çalışmalarıyla, birçok ortak noktası olan fakat bazı noktalarda birbirinden ayrılan üç yeni kuram olmuştur. (Onur Akdoğu, *Arel'in Türk Mûsıkîsi Nazariyatlı Dersleri*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991.)

Bu üç kuramda da, Safiyüddin'den beri sürüp gelen onyedi perdeli ses sistemi yeni perdeler eklenerek yirmidört sesli sisteme dönüştürülmüştür. Üç kuramda da, makam dizeleri beşli ve dörtlü öğelerin birleştirilmesiyle oluşturulmakta, bu dizilerde durak ve güçlü perdelerinin önemi vurgulanmaktadır. Genel dizideki yirmidört ses üst üste beşli ve dörtlüler (onbir tane beşli ve oniki tane dörtlü) alınarak türetilmektedir. Bu temel ortaklıkların dışında, Rauf Yekta ana dizi olarak Acemli Rast makamının dizisini, Ezgi ve Arel ise Çargâh dizisi adını verdikleri diziyi ana dizi olarak kabul etmektedirler. (Bunun sonucu olarak, Yekta, segâh perdesini notada işaretsiz olarak yazarken Ezgi ve Arel koma bemollü olarak yazmaktadır. Değiştirme işaretlerinin anlamı da farklı olmaktadır.) Ayrıca makam tanımlarında Yekta, makam dizilerine tamamlayıcı dörtlü ve beşliler eklemektedir. Ezgi ile Arel arasında da, basit makamları oluşturan beşli ve dörtlülerin sayısı, adlandırılmaları ve bileşik makamların yapısıyla ilgili uyuşmazlıklar vardır. Bu üç kuramdan ikisi çeşitli nedenlerle pek yaygınlaşamamış, Arel kuramı ise büyük bir kesim tarafından benimsenmiştir. (Akdoğu, 1991).

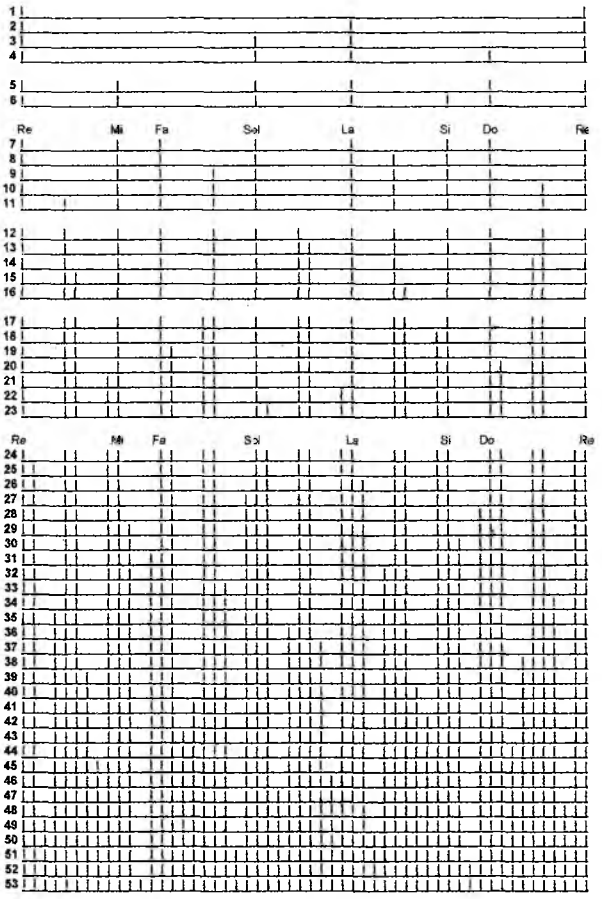
Safiyüddin'den beri geliştirilen bütün müzik kuramları için, uygulamayla tam çakışmadığı itirazı ileri sürülmüştür. Müzik söz konusu olunca, yani olaya insan etkeni de girince, uygulamada, en kusursuz bir kuramla bile açıklanamayacak kişisel sapmalar görülecektir. Bunlar olacaktır ama bunları kurama sokmaya çalışmanın bir anlamı olamayacağı da açıktır. Geliştirilen kuram sağlam bilimsel verilere, makul varsayımlara dayanıyor ve kişiden kişiye değişen sapmalar dışında herkes için aynı olan uygulamaları doyurucu bir şekilde açıklayabiliyorsa makbul bir kuramdır. Arel kuramı bazı bakımlardan eleştirilmiştir. Bunların bir kısmı, makamların tanımlanma biçimi, sınıflandırılması, değiştirme işaretlerinin anlamı, vb gibi kuram içinde ikinci derecede kalan konularla ilgilidir. Bir müzik kuramından birinci derecede beklenen şey, müziğin ses sistemini, niçin belirli dizilerin ve makamların var olduğunu açıklayabilmesidir. Arel kuramı bu bakımlardan da eleştirilmiş, uygulamada kullanılan bazı sesler sistemde yer almazken hiç kullanılmayan bazı seslerin sisteme girdiği ileri sürülmüştür. Ekrem Karadeniz (1904-1981), hocası Abdülkadir Töre'nin çalışmalarını geliştirerek, *Türk Mûsıkîsinin Nazariye ve Esasları* adında bir kitap yazmış ve bu kitap İş Bankası tarafından yayınlanmıştır. Karadeniz'in kuramı hem dayandığı temeller hem de uygulamayı olabildiğince yansıtma bakımından, eleştirdiği Arel kuramından çok daha geridedir. Bu nedenle, yayınlanıp içeriği açıkça görüldükten sonra artık sözü edilmez olmuştur (Ayhan Zeren, "Bir Kitap Hakkında", *Musiki Mecmuası*, 419). Bazı yazarlar da Safiyüddin'in kuramına dayanan eskiye dönük fikirler ileri sürmüşlerdir (Yalçın Tura, *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul). (Bununla ilgili bir eleştiri için bkz: Ayhan Zeren, "Bir Kitap Hakkında", *Musiki Mecmuası*, 430, 1990.)

Safiyüddin'den başlayarak yediyüz yıldır adım adım geliştirilmiş bulunan Türk müziği kuramlarının ortak noktası, uygulamada kullanılan perdeleri veya dizileri verecek uygun ampirik kurallar bulmaya çalışmak ve bununla yetinmektir. Bulunan ampirik kurallar bazı pratik kolaylıklar sağlayabilir ve hatta gerçek bir kuramın geliştirilmesiyle düşünmek mümkün değildir. En yenilerden örnekler verelim. Arel (veya Ezgi veya Yekta) kuramında Türk müziği genel dizisinde bulunan sesleri elde etmek için üst üste onbir beşli ve oniki dörtlü alınmakta, fakat niçin böyle yapıldığı, ya da niçin belirli sayıda beşli ve dörtlünün kullanıldığı sorularına bilimsel bir yanıt verilememektedir. "Daha fazla beşli veya dörtlü alınırsa Türk müziğinde kullanılmayan bazı seslerin ortaya çıkacağı, bunun için belirli sayıda beşli ve dörtlü alındığı" şeklinde bir yanıt bir kurama bilimsel bir temel olamaz. Türk müziğinde uygulamada kullanılan çeşitli makam dörtlü ve beşlilerini belirli bir dizinin (Kürdili Çargâh) perdelerine göçürerek yirmidört perdenin elde edilmesi işlemi de doyurucu değildir. Bu iş için neden başka bir dizi kullanılmıyor da Kürdilli Çargâh dizisi kullanılıyor? Neden, pekâlâ mümkünken, Türk müziğinde daha başka beşli ve dörtlüler kullanılmamaktadır? Bu soruların bilimsel yanıtları yoktur? Karadeniz'in kuramı için de benzer şeyler söylenebilir. Karadeniz, 41 sesli sistemini art arda beşliler alarak elde ediyor. Neden beşli veya dörtlü de üçlü vb değil? *"Türk ıskalası beşli ve dörtlü aralıklarına büyük önem verdiği için..."* Neden, beşli ve dörtlü aralığına büyük önem veriliyor? Bunun yanıtı yok. art ar-

da beşliler alarak ilerlerken beşinci ve onyedinci adımlarda durulup, yarım komalık düzeltmeler yapılıyor. Bu düzeltmeler niçin yapılıyor ve niçin o adımlarda yapılıyor? Çünkü bu düzeltmeler yapılmazsa, çıkan sesler bulunmak istenen sesler olmuyor ve üstelik sekizli onikinci adımda kapandığı için kırkbir ses elde edilemiyor! Modern bir kuramın böyle bilime aykırı ampirik varsayımlar üzerine kurulamayacağı açıktır.

MODERN TÜRK MÜZİĞİ KURAMI

Modern Türk Müziği kuramı geliştirilirken eskiden beri genel olarak izlenen yolun tam tersi bir yol izlenmiştir. (Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998). Eskiden beri yapılan şey, uygulamadaki gerçekleri verecek ampirik kurallar çıkarmaya çalışmaktır. Modern kuramda yapılan şey ise, uygulamadaki verilerden hiç yararlanmadan yalnızca sesin yapısıyla ve insanlar tarafından algılanma mekanizmasıyla ilgili bilimsel verileri dikkate alarak, insanın o koşullar altında nasıl bir ses sistemi (veya sistemleri) türetebileceğini araştırmak ve böylece hiç ampirik olmayan bütünüyle kuramsal bir model oluşturmaktır. Bunun doyurucu ve güvenilir bir şekilde yapılabilmesi için, konuyla ilgili bilimsel verilerin yeterince birikmiş olmasının gerektiği açıktır (bu veriler ancak çağımızda elde edilebilmiştir). Modern kuramda böyle bir model oluşturulmuş ve sonra bu modelden çıkarılan sonuçlar uygulamadaki verilerle karşılaştırılmıştır. Sonuç çok çarpıcıdır; kuramsal veriler uygulamadaki değişmeyen gerçeklere bütünüyle uymaktadır (kişiden kişiye değişen sapmaların, her zaman olduğu gibi yine kuram dışında kalacağı ve bunun çok doğal olduğu açıktır).



Şekil I

Modern kuramın dayandırıldığı bilimsel gerçeklerden biri, bir müzik sesinin tek başına bir basit ses olmadığı, birbirinin tam katları kadar frekanslara sahip basit seslerden (selenlerden) oluşmuş bir ses demeti (selen demeti) halinde bulunduğudur. İkinci gerçek, insanın işitme sisteminin, normal günlük sınırları içinde, bu demetteki ilk üç selenden (temel ses, temel sesin sekizlisi ve üst beşlisi) sonrasını, bu selenlerin enerjisi çok az olduğu için algılayamadığıdır (Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995). Böyle olunca, içinde çeşitli seslerle ilgili henüz hiçbir bilgi bulunmayan bir beynin algıladığı ilk sesten depolayacağı verilerin, temel sesle, sekizlisiyle ve beşlisiyle ilgili olacağı açıktır. Böyle bir insanın müzik yapmak, yani art arda çeşitli sesler çıkarmak istediğini varsayalım. Temel sesten sonra en kolay anımsayacağı ve yineleyebileceği ses temel sesin sekizlisi olacaktır (demetteki üçüncü selen olan beşlinin taşıdığı enerji sekizliye göre çok daha az olduğu için, onulla ilgili olarak kaydedilmiş bilgiler daha az belirgindir). Böylece iki sesten oluşan ilk müzik dizisi ortaya çıkar. (Birinden öbürüne geçilirken eksiksiz bir başlayış ve bitiş duygusu algılanan bu iki sesin arasında sekizli aralığı bulunduğunu söylüyoruz; çünkü modern dizilerde bu iki sesin arasına altı ses daha konulmuştur.) Kurama göre, sekizli aralığının, müziğin başlangıcından beri insan beynine kazınmış, vazgeçilmez bir aralık olmuş olması beklenir (Gerçekten uygulamada da bu aralığın, bütün müziklerin en temel ve vazgeçilmez aralığı olduğu görülmektedir).

Müzik geliştikçe daha çok sese, daha başka aralıklara ihtiyaç duyulacaktır. İlerlemenin ikinci anlamında

kullanılacak olan aralık, zaten daha önce beyne toplanmış bulunan beşli aralığı olmalıdır. Bu nedenle, kurumsal olarak, müzikte yaratılan ikinci dizinin, temel sesi, onunla beşli aralığı oluşturan beşlisini beşliye dörtlü aralığı temel sesin sekizlisini içermesi beklenir. (Dörtlü aralığı selen demeti içinde yoktur; bu nedenle insan beynine ilk adımda depolanmış olamaz. Dolayısıyla sekizli ve beşli kadar temelli bir aralık olmamalıdır. Ama daha ikinci adımda ortaya çıktığına göre bütün müziklerde sekizli ve beşliden sonra gelen en önemli aralık olması beklenir. Gerçekten de öyledir.) İkinci adımda ortaya çıkan bu üç sesli dizi, bütün müziklerde, daha sonra geliştirilen daha fazla sesli dizilerin içinde bile, varlığını daima bir beşli ve dörtlüden oluşmuş gibi düşünülmüş ve eklenen yeni sesler hep bu kalıbın içine yerleştirilmiştir. Bu dizide elde edilen sekizli, beşli ve dörtlü aralıkları en açıklıkla kavranabilen ve kolayca ayırt edilebilen aralıklar olabileceğine göre, daha fazla sesli diziler elde edilirken de hep bu aralıkların varlığı göz önünde tutulacaktır.

Dizilerin daha sonraki kurumsal gelişimi, her sesten başlayarak beşli ve dörtlü aralıklarını elde edebilmek için gereken yeni seslerin diziye eklenmesi biçiminde olmalıdır. Bu işlem düzgün bir de sürdürülürse toplam olarak elliüç dizi elde edilir. Elliüçüncü diziden sonra, artık insanın işitme sisteminin ayırt edebilme yeteneği içinde yeni sayılabilecek bir ses ortaya çıkmaz ve dizi pratikçe kapanış olur. Bu elliüç dizi Şekil 1'de sırayla gösterilmiştir.

Modern kuramda, yeryüzündeki çeşitli müzik geleneklerinin, kuramsal olarak türetilen bu dizileri sırayla kullanarak geliştikleri varsayılmaktadır. Fakat acaba dizilerin hepsi aynı değerde midir, hepsi aynı önemle mi kullanılmıştır? Bu hususlar kuramsal olarak saptanabilir ve hangi dizilerin daha büyük bir olasılıkla kullanılmış olduğu kestirilebilir. Müzik çeşitli ses aralıklarının art arda veya aynı anda düzenlenmesiyle oluşturulduğuna göre, bir dizinin müzik bakımından öneminin, ilk planda, verilebileceği aralık çeşitlerine bağlı olduğu varsayılmıştır. Öyleyse, dizileri bu özelliğin derecesini belirleyecek kriterler kullanarak değerlendirmek mümkündür. Örneğin, bir dizideki art arda seslerin arasında, kendisinden önceki dizilerde bulunmayan aralık çeşitleri elde edilebiliyorsa, bu özellik diziye bir üstünlük sağlamalıdır. Dolayısıyla, elliüç dizi bu bakımdan incelenerek *her bir dizinin sağladığı yeni aralık sayıları* belirlenebilir ve böylece diziler birbirinden farklandırılabilir.

Başka bir kriter, bir dizide art arda gelen sesler arasında ilk defa ortaya çıkan bir aralığın, daha önceki dizilerin herhangi (art arda değil) iki sesi arasında görülüp görülmediği araştırılarak, çıkmışsa kaç kere çıktığı (*yineleme sayısı*) belirlenerek uygulanabilir. Yineleme sayısı büyük olan (yani alışılmış ve aranan) bir aralığı art arda sesleri arasında verebilen bir dizi, yinelenme sayısı küçük olan (yani henüz alışılmamış olan, yadırganan) bir aralığı ilk defa veren bir diziden daha istenir olmalıdır.

Bir dizide art arda seslerin arasında ilk defa çıkan bir aralığın yinelenme sayısı ne kadar küçükse, henüz alışılmamış olan bu aralık nedeniyle, bir alttaki diziden o diziye geçiş de o kadar zor olmalıdır (*Geçiş zorluğu*; aralığın yinelenme sayısıyla ters orantılı). Dolayısıyla, elliüç dizinin geçiş zorlukları saptanarak değerlendirmede kullanılabilir.

Ayrıca bir diziye geçiş ne kadar zorsa, ondan önceki dizi o kadar uzun süre kullanılacak, dolayısıyla da o kadar etkili olacaktır. Öyleyse, geçiş zorluğuna da bağlı olan *bağıl kullanılma sürelerini* belirleyerek dizileri değerlendirecek bir kriter daha uygulanabilir.

Bir diziden bir sonrakine geçilirken dizideki ses sayısı artar, fakat ortaya çıkan yeni aralık sayıları aynı oranda artmayabilir. Bazen dizideki tek bir ses artışı birkaç yeni aralığın ortaya çıkmasıyla sonuçlanırken, bazen de yeni bir sesin eklenmesi hiçbir yeni aralık vermeyebilir. Öyleyse, *dizinin verebildiği toplam aralık sayısı dizideki ses sayısına bölünerek dizi verimi* denebilecek bir niceliği hesaplamak ve bunu da değerlendirmede kullanmak mümkündür. Kuşkusuz değerlendirmede düşünülebilir. Ama önemli sayılabilecek kriterlerin hepsi modern kuramda göz önünde tutulmuştur.

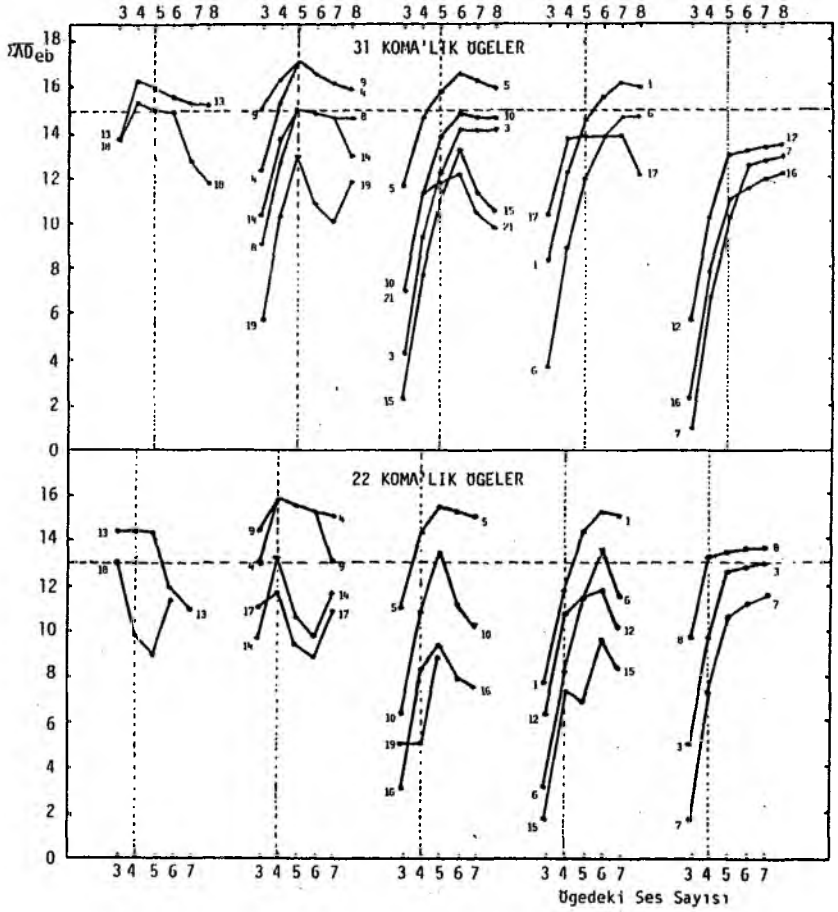
Bütün bu kriterler elliüç diziye teker teker uygulanınca ve sonra da bunların bileşkesi alınınca çok çarpıcı sonuçlar elde edilir. Birkaç dizinin diğerlerinin arasından sivrildiği görülür. Sivrilen bu diziler, yeryüzünde çeşitli yerlerde ve zamanlarda iz bırakarak kullanıldığı bilinen veya halen kullanılmakta olan dizilerdir (beş sesli, yedi sesli, oniki sesli, onyedi sesli, yirmidört sesli diziler gibi). Kuramsal olarak değersiz bulunan dizilerin ise uygulamada kullanıldığını gösteren ipuçları yoktur. Bu diziler müziğin

gelişme sürecinde bir süre kullanılmış olsalar bile hiç bir iz bırakmadan silinip gitmiş olmalıdırlar. (Oniki sesli dizi, yaygın olarak kullanılmakta olan tanpere dizinin temelidir. Onyedi sesli dizi Safiyüddin kuramına temel oluşturan dizidir. Yirmidört sesli dizi ise Yekta, Ezgi ve Arel tarafından desteklenen ve bugün de yaygın şekilde Türk müziğinin genel dizisi olarak kabul edilen dizidir. Kuram, ayrıca, yirmidört sesli diziden daha fazla sesli dizilerin kullanılmasının beklenmeyeceğini de öngörmektedir.)

Modern Türk müziği kuramında genel dizinin ses sayısı ve bu seslerin perdeleri büyük bir isabetle ve incelikle saptanmaktadır. Ayrıca, makamlarda kullanılan dizilerdeki ses sayıları ve bu seslerin perdeleri önce kuramsal olarak saptanmış, sınıflandırmalar, değerlendirmeler yapılmış, sonra, elde edilen kuramsal sonuçların uygulamadaki verilere ne kadar iyi uyduğu gösterilmiştir (Bu işlemlerin ayrıntıları için bkz.: A.Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri*). Müzik dizelerindeki ses sayısının tarih boyunca nasıl ve niçin öyle değiştiği kuramda büyük bir kesinlikle açıklanmaktadır. 22 veya 31 koma'lık dizi öğelerinin ortalama aralık değerlerinin, içerdikleri ses sayısına bağlı olarak nasıl değiştiği maksimumlar, kuramsal olarak, bu öğelerin kaç sesli olarak kullanılmış veya kullanılacak olduklarını göstermektedir. Bu kuramsal sonuçlar tarih boyunca görülen uygulamalara kesin olarak uymakta ve dolayısıyla ilerisi için öngörülerde bulunmaya da imkân vermektedir. Bu kesinliğe dayanarak ileride günümüzde kullanılan yedi sesli dizilerden daha fazla sesli dizilerin kullanılıp kullanılmayacağı kestirilebilmektedir.

Kuramdan kestirilen diğer bir önemli sonuç, Türk müziğinin ana yazı dizisinin hangi dizi olduğudur. Arel kuramına temel olan yirmidört sesli dizi de aynı yöntemle elde edildiği halde, dizinin do sesi üzerine yerleştirilmesiyle elde edilen genel dizi, bazı kullanılmayan perdeleri içerdiği, uygulamada kullanılan perdeleri ise bulundurmadığı şeklinde eleştirilere uğramıştır. Oysa, modern kuramdan, aynı yirmidört sesli dizinin re üzerine oturtulması gerektiği sonucu çıkarılmakta (Şekil 1'e bakınız), böyle yapılınca eleştiri konusu aksaklıklar ortadan kalkmakta ve aksaklığın dizinin türetilme mekazinmasından değil, bir uygulama hatasından doğduğu gösterilmektedir. (A. Zeren, "Türk Müziğinin Ana Yazı Dizisi Hakkında", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi bildirisi*, 1996). Bu da kuramın ne kadar güvenilir olduğunu gösteren kanıtlardan biridir.

Daha önce de belirtildiği gibi, *kişiden kişiye değişen* bazı uygulamalar müzikte her zaman olmaktadır. Bunların bir kuram içinde toplanması mümkün de değildir, gerekli de değildir. Önemli olan, bu



Şekil 2

sapmaları hangi etkenlerin ortaya çıkardığını bilimsel olarak açıklayabilmektir. (A. Zeren, "Türk Müziğinde Kullanılan Kural Dışı Sesler Hakkında", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi bildirisi*, 1986) Bu nedenle, her müzikçinin kendi kullandığı sesin doğru olduğunu iddia etmesi ve kuramların ona göre düzenlenmesini istemesi çok anlamsızdır. Kuramlar yalnızca, kişiden kişiye değişmeyen doğruları kapsamalıdır.

Modern kuram, makamların sınıflandırılmasındaki ve yapılarının açıklanmasındaki belirsizlikleri de ortadan kaldırmaktadır. Örneğin, bazı makamları açıklayabilmek için ileri sürülen artık ikili aralığının daralıp genişleyebilen bir aralık olduğu varsayımının anlamsızlığı ve örneğin evcârâ makamının bir göçürme makam olmaması gerektiği bu kurama dayanılarak gösterilmiş, bilimsel bir makam sınıflandırılması yapılabilmiştir (A. Zeren, "Basit Makamların Sınıflandırılması Hakkındı", *Musiki Mecmuası*, 382).

Kuramın sağladığı bu ve daha başka başarılar, geliştirilmesinde kullanılan yöntem ve bir ampirik kurallar toplamı olmayıp bütünüyle kuramsal organik bir yapıya sahip olması, modern Türk müziği kuramını tarih boyunca gelip geçen kuramların tamamen dışında bir yörüngeye oturtmuş olmaktadır. Ama önünde sonunda bu da bir kuramdır. Gerektiğinde eklemeler yapılacak, geliştirilecek ve belki de bütünüyle değiştirilecektir. Kuşkusuz bu değişiklikler şimdiki bilgilerimizden daha fazlasına sahip, daha modern düşünceli kuramcılar tarafından gerçekleştirilecektir; öyle de olmalıdır.

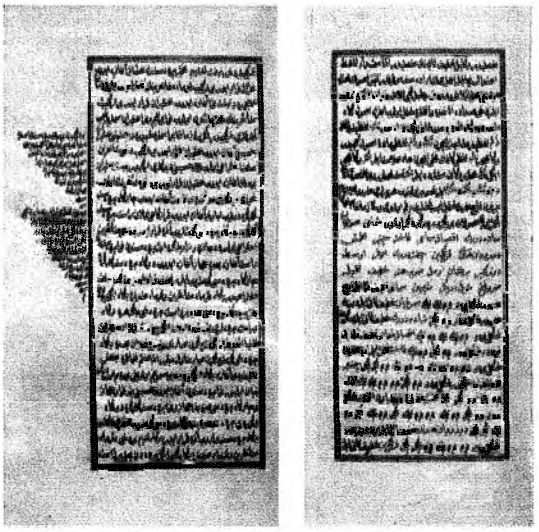
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM VE UNSURLARI

YRD. DOÇ. DR. NİLGÜN DOĞRUSÖZ
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTSİ KLASİK TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

Müzik Tarihi içerisinde müzik kuramını anlatan ve edvar adı verilen kitapların çok önemli bir yeri vardır. Bu kitaplar yazıldığı dönemin kuramı hakkında bizim oldukça önemli bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır. Hatta bazı kitaplardan uygulamaları hakkında bilgiler de öğrenebilmekteyiz.

Devirler, asırlar, zamanlar anlamına gelen "edvar" kelimesi arapça devir kelimesinin çoğuludur. 19. yüzyıl sonlarına kadar kuram kitaplarında usul ve makamları kapalı daireler biçiminde göstermek gelenek olduğu için bu kitaplara "kitab-ı edvar" (daireler kitabı) denir.

Edvar kitaplarında genellikle dua ile başlayıp eserin yazılma nedeni ve ithaf edilen şahsa hitabın yer aldığı bir giriş kısmı bulunur. "Musiki" kelimesinin anlamı ve ilminin bulunuşu üzerine açıklamalardan sonra ileride makam sınıflaması diye adlandıracağımız makam, şube, avaze ve bunların 6 yada 7 gök cismi, 4 ana unsur, 24 saat ile olan ilişkisi dairelerle açıklanır. Yine bazı kitaplarda bir tel üzerinde ses sistemi açıklanarak perdeler ve aralıkların hesabı geniş bir yer tutar. Perdelerin birbirleriyle uyum ve uyumsuzlukları açıklanır. Makam konusu detaylı biçimde incelendikten sonra usuller konusuna geçilir ve usuller de makamlar gibi dairelerle açıklanır. Çalgılar, düzenleri ve türler hakkında bilgiler verilir. Usullerin oluşumu ve dönemin usul anlayışları belirtilir.



Abdülbaki Nasır Dede'nin "Tedkik ü Tahkik" adlı müzik nazariyat kitabından

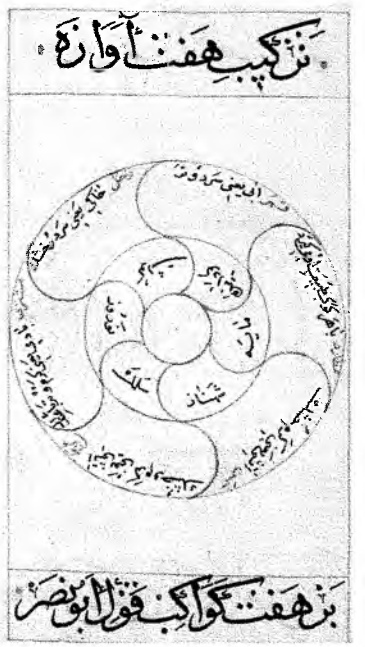
Müzik ilmi üzerine çalışmalar yapan, en meşhurlarından El Kindi (9. yy), Farabi (10. yy), İbni Sina (11. yy) ile başlayan müzik kuramı geleneği 13. yüzyılda en sağlam temelleri attığı düşünülen sistemci okul kuruculardan Safiyyüddin Urmevi ile devam eder. Bu sistemi kullanan ve geliştiren, sonraki yüzyıllara devamını sağlayan önemli bir isim ise Maragalı Abdülkadir'dir (15. yy). Abdülkadir'in ardından takipçilerinin de katkılarıyla edvar geleneği bazı biçim ve içerik değişlikleriyle 19. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. Ancak edvar yazarları, "kudema" denilen eski üstadların düşüncelerini öncellikle belirterek hürmet etmiş ve kendi düşüncelerini de ekleyerek bazı değişikliklerle edvar geleneğini sürdürmüşlerdir.

Biz bu çalışmada, edvar yazarlarından Safiyyüdin'i temel alarak 19. yy. kuramcılarından Haşim Bey'e kadar süregelen edvar kitaplarını genel olarak inceleyerek (Kırşehirli, Ladikli, Hızır Bin Abdulah, Seydi, Kantemir, Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede ve yazarı bilinmeyen[1] Der Beyan-ı Kavaid-i Nagme-i Perde-i Tanbur ve Haşim Bey) Geleneksel Türk Müziğinin makam ve unsurlarını makam sınıflaması, makam betimlemesi, perde adları, ana makam ve ma-

kam yapıları alt başlıkları altında genel olarak inceleyerek sizlere bazı bilgiler vermeye çalışacağız.

MAKAM SINIFLAMASI

Ezgisel akışı belirleyen ve bugün tek bir terimle *makam* denen kurallar geçmiş yüzyıllarda: makam, avaze, şube ve terkib olarak sınıflandırılmıştı. Arapça *kâme* (doğrulama, ayakta dikilme, ayağa kalkma) eyleminden türemedir. Bugün bizim de dilimizde kullandığımız makam kelimesi bir musiki terimi olarak en az 14. yüzyılın sonlarından beri günümüz Türkçe'sinde, yaşıyan kama türevlerinden birisidir.[2] Makam'ın bugünkü sözlük anlamı ise durulacak yer, durak anlamındadır.



Usul ve makam daireleri.

Makam sınıflamasına geçmeden önce makam oluşumundan söz etmek gerekmektedir. Cinsler yanyana gelerek devirleri (edvar) oluşturmaktadır. Üç küçük aralığa bölünmüş olan bir dörtlüye *cins* denir. Dörtlünün çeşitli şekillerde bölünüşü çeşitli dizilerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Geleneksel Türk Müziğindeki ezgi oluşumuna yarayan başlıca cinsler şunlardır:[3]

1. Uşşak,	*6.* Irak,
2. Neva,	*7.* Isfahan,
3. Buselik,	*8.* Büzürk,
4. Rast,	*9.* Zirefkend,
5. Nevruz,	*10.* Rehavi.

Devirler bilimsel anlamda ilk kez Safiyyüddin tarafından sınıflandırılmıştır ve bir sekizli içindeki 17 aralık, 18 perdenin (sekizlisi ile birlikte 18 perde esası kabul edilmiştir) herbirine göçürerek bu sistemdeki perdelerin 18 transpozisyona imkan sağladığını belirtmiştir. Bu transpozisyon cetvellerine şudud: şedler adı verilirdi. Abdülkadir Maragi Makasıdü'l-elhan adlı eserinde "Araplara göre meşhur edvar onikidir. Acemler buna 12 makam, perde ve şed dahi derler."[4] Daha sonraki dönemlerde nağme, perde kelimelerinin "makam" kelimesinin yerine kullanıldığına da rastlamaktayız. Makam hakkında, kıymetli müzikolog Sayın Yalçın Tura "Türk Musikisi Meselesi" adlı eserinde şöyle yazmaktadır:

"... Makam musikisinin başka bir özelliği de, karmaşık bir dokuya sahib olmasıdır. En basit sayılabilecek bir makamda, faraza Rast'da bile, seyir sırasında, farklı cinsler kullanılabilmekte, Neva üzerinde Rast cinsiyle Buselik (eski Neva) cinsi yer değiştirebilmekte, bazen Segah yerine Kürdi basılabilmekte, ve'l-hasıl, varsayılan diziden ve dörtlü-beşli yapısından vazgeçilebilmektedir. Her ne kadar eskilerde, on iki makamın sahip olması gereken özellikleri açıkça belirlememişler, sonradan gelenlerse, herşeye makam adını vermişlerdir. Bu değişiklikler, kısa (veya uzun) süreli geçkiler olmayıp, makam fenomeni karmaşık bir olgudur.

En basit görünen makam bile karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir yere kadar, sadece aynı cinslerin yanyana gelmesinden oluşan makamları basit saymak, akla yakınmış gibi görünse de, makam olayı bütünüyle gözönüne alındığında, bu düşünceden de vazgeçmek daha doğru olacaktır. Her ne kadar, eskiler de,on iki makam sayarak, onları terkiblerden ayrı tutmuşlarsa da, makamın sahib olması gereken özellikleri açıkça belirlememişler, sonradan gelenlerse, herşeye makam adını vermişlerdir."[5]

Ses sistemi ve makam sınıflandırması, kainatın temel unsurlarıyla ilişkilidir. 18 perde, 18 aleme; 12 makam, 12 burca; 6 avaze, 6 gök cismine; 4 şube 4 unsura ve 24 terkib de 24 saate karşılık gösterilmiştir. 12 burç şunlardır: Seretan (Aslan), Cevza (İkizler), Sevr (Boğa), Hamel (Koç), Hût (Balık), Delv (Kova), Cedy (Oğlak), Kavs (Yay), Akrep (Akrep), Mizan (Terazi), Sünbüle (Başak), Esed (Aslan). Eskilere göre 6, 15. yüzyıldan itibaren 7 gök cismi[6], Kamer, Zuhal, Müşteri, Merih, Şems, Zühre, Utarid. 4 unsur, Haki (Toprak), Abi (Su), Badi (Rüzgar), Nari (Ateş) dir.

Aslında, Farabi'nin müzikle ilgili kitaplarında kullandığımız makam adlarının çoğuna rastlanmadığı, İbn-i Sina'nın ise bir ikisinin adını verdiği bilinmektedir. Makam adlarını sistemli bir şekilde Safiyyüddin'de

görmekteyiz. *Safiyyüddin Urmevi'nin* (1224?- 1294) Kitabü'l-Edvar'ında yazılana göre 12 makam, 6 agaze, 4 şube şunlardır:[7]

Makam	*Agaze*	*Şube*
1. Uşşak	*1.* Gevaşt	*1.* Yegah
2. Neva	*2.* Gerdaniye	*2.* Dügah
3. Buselik	*3.* Selmek	*3.* Segah
4. Rast	*4.* Nevruz	*4.* Çargah
5. Irak	*5.* Maye	
6. Isfahan	*6.* Şehnaz	
7. Zirefkend		
8. Büzürg		
9. Zengüle		
10. Rehavi		
11. Hüseyni		
12. Hicazi		

Müzik kuramında bazı değişiklikler olduğunu gösterebilmek amacıyla bir kaç kuram kitabı üzerinde daha durulmasında fayda vardır. Bu kuram kitapları arasında tarih sırası gözetildiğinde *Kırşehirli Edvarı (1410)* 15. yüzyıldan sonraki bazı değişimleri göstermek bakımından çok önemli bir yer tutar. Çağdaşları diyebileceğimiz, *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı (1441)* ve *Ladikli Mehmed'in Zeynü'l-Elhan'ı (1484)* ve 16. yüzyılın başında yazılmış olan *Seydi'nin El-Matla'ı (1504)* da yazıldıkları yüzyıllardaki değişimi göstermek açısından önemlidir.

Kırşehirli Edvar'ında olduğu gibi 12 makam, 6 veya 7 agaze, 4 şube diğer kuram kitaplarında da yer almaktadır. Sıralama ve makam adları yazımlarında bazı değişiklikler bulunmaktadır. 12 makam'dan başlamak üzere değişiklikleri şöyle sıralayabiliriz.

15. yüzyılın önemli edvarından biri olan Kırşehirli Edvar'ından[8] başlamak üzere 12 makam sayı olarak değişmezken, sıralaması ve adları (rahevi'nin rehavi, zengüle'nin zergüle hicaz'ın hicazi olması gibi.) değişiklik göstermektedir.

"Hicaz ve nevâ makamının dairesi"

Kırşehirli'de 12 makam sıralaması şöyledir: *1.* Rast, *2.* Irak, *3.* Isfahan, *4.* Zirefkend-i Kuçek,[9] *5.* Büzürg, *6.* Zirgüle, *7.* Rehavi, *8.* Hüseyni, *9.* Hicaz, *10.* Puselik, *11.* Neva, *12.* Uşşak.

Safiyyüddin'de uşşak sıralamada birinciyken Kırşehirli'de 12. sırada yer almaktadır. Safiyüddin'de dördüncü sırada bulunan rast Kırşehirli'de birinci sırada bulunmaktadır. Kanımca çok önemli bir değişim olan bu mesele ileride ana makam alt başlığı altında incelenecektir.

Ladikli'de 12 makam sıralaması Kırşehirli Edvar'ındaki gibidir. Fakat, Seydi ve Hızır Bin Abdullah'ın eserinde bu sıra değişiklik göstermektedir. Bir iki örnek verilebilir: Seydi, makam sıralamasında buselik makamını 9. sıraya alarak 10. sırada hicaz'ı belirtiyor.[10] Hızır Bin Abdullah'ta neva makamı onuncu sırada, puselik makamı on birinci sırada yer alır.[11]

Agaze sayısı Safiyyüddin'de altıdır. Kırşehirli'den itibaren bu sayı yediye çıkarılmıştır. Yedinci agaze'nin adı hisar'dır. Ancak, agazelerin sıralaması da farklıdır. Şöyleki;

1. Gevaşt, *2.* Nevruz, *3.* Selmek, *4.* Şehnaz, *5.* Maye, *6.* Gerdaniye, *7.* Hisar'dır.

Ancak, Ladikli ve Seydi'de yine yedi olarak kalan agaze sayısı Hızır Bin Abdullah'ta altıdır. Hızır Bin Abdullah, avazelerin Farabi katında yedi olduğunu diğer üstadların katında altı olduğunu belirterek, Hisar'ı avazeden saymazlar. Farabi Hisarı avazeden sayar demektedir.[12]

Ladikli 24 şu'beyi eskilerin, dört şu'beyi ise yenilerin olarak niteler. Hemen hemen aynı bireşim ve sıra Maragalı'da ve Ladikli'de de bulunmaktadır. Oransay "bence başlangıçtaki dağarı 24 ad kapsar ve örneğin II. Mehmed[13] için kuram'da görülebilir" diyerek şu sırayı vermektedir.[14] Bu şubeler şunlardır:

1. Dügah, *2.* Segah, *3.* Çargah, *4.* Pencgah, *5.* Aşiran, *6.* Nevruz-ı Arab, *7.* Nevruz-ı Hara, *8.* Nevruz-ı Bayati, *9.* Mahur, *10.* Hisar, *11.* Nühüft, *12.* Uzzal, *13.* Evc, *14.* Niriz, *15.* Müberka, *16.*Rekb, *17.* Saba, *18.* Hümayun, *19.*

Nihavend, *20.* Zavili, *21.* Isfahanek, *22.* Ru-yi Irak, *23.* Muhayyer, *24.* Huzi.

Kırşehirli bu 24 şube sayısını yine Safiyyüddin'de olduğu gibi 4'e düşürür.

Kırşehirli terkib için şu açıklamayı yapmaktadır:[15] "Her üstad ki geldi, kuvvetleri yetdüginceye iki makam veya iki şube birbirine terkib eylediler, bir ad kodılar bir terkib oldu." Kırşehirli'de başlangıçta sıralamada 52 terkib adı sayılır. Ancak terkiblerin anlatımı sırasında 50 terkib tanımı görmekteyiz. Bu terkibler içinde önceden sayılmayan terkipler de yer almaktadır. Dolayısıyla terkib sayısı 56'ya yükselir.

204 terkip sayan Hızır Bin Abdullah'ta 12 makamı 6 avaze ile, 6 avazeyi 12 makam ile bireştirerek yeni terkibler üretme olanağından yararlanılır.[16]

Makamlar geçmiş yüzyıllarda makam, avaze, şube ve terkib olarak sınflandırılırken, Kantemiroğlu'nda yeni bir sınıflandırmanın yapıldığını görmekteyiz. Kantemir, makamları öncellikle basit ve bileşik olmak üzere iki gruba ayırır ve sonra makamlar bir kaç türlüdür diyerek yedi grubta inceler. İsimlerine göre ilk altı guruba makam, yedinci gruba ise terkib adını verir. *Kantemir Edvarı*[17] asıl adı ile Kitab-ı İlm'ül Musiki alâ vechi'l Hurûfat (Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) perdelerine göre makam sınıflandırmasını şu şekilde yapmıştır.[18]

I. Kalın sesli tam perdelerin makamları yedidir: *1.* Irak, *2.* Rast, *3.* Dügah, *4.* Segah *5.* Çargah, *6.* Neva, *7.*Hüseyni.

II. İnce sesli tam perdeler üçtür: *1.* Evc, *2.* Gerdaniye, *3.* Muhayyer.

III. Kalın seslerden ince seslere giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları dörttür: *1.* Kürdi, *2.* Saba, *3.* Bayati, *4.* Acem.

IV. İnce seslere giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları beştir: *1.* Şehnaz, *2.* Hisar, *3.* Uzzal, *4.* Buselik, *5.* Zirgüle.

V. Bileşik Makamlar beştir: *1.* Sünbüle, *2.* Mahur, *3.* Pencgah, *4.* Nikriz, *5.* Nişabur.

VI. Sözde (görünüşte) makamlar ikidir: *1.* Bestenigar, *2.* Zirefkend.

VII. İsmi olup cismi olmayan makamlar birdir: Rehavi.

VIII. Yanlış olarak herkesce makam diye adlandırılan terkibler yirmidir: *1.* Isfahan, *2.* Büzürk, *3.* Hicaz, *4.* Gevaşt, *5.* Selmek, *6.* Maye, *7.* Acemaşiran, *8.* Buselik aşiran, *9.* Hüzzam, *10.* Nihavend, *11.* Nühüft, *12.* Horosani Hüseyni, *13.* Huzi- Buselik, *14.* Rahatü'l-ervah, *15.* Ru-yi Irak, *16.* Muhalif- i Irak, *17.* Sultan-i Irak, *18.* Arazbar, *19.* Baba Tahir.

Kantemir edvarında sayılan perdelerin makamları 27, terkibler ise 20 dir.

Ancak, bu yüzyılda yazılan kuram kitapları da gözönüne alınarak hem dönem hem de makamlar ve terkibler hakkında bazı sonuçlara varmamız daha kolay olacaktır. Bu yüzyılda yazılmış iki önemli eser mevcuttur. Bunlardan ilki *Kemani Hızır Ağa* tarafından yazılan *Tefhimü'l-makamat fi Tevlid-in Negamat (1765- 1770)*[19] diğeri ise *Abdülbaki Nasır Dede*'ye ait *Tedkik ü Tahkik (1795)*[20] adlı eserlerdir.

Hızır Ağa Edvar'ında makamlar dört grup içerisinde incelenir. 12 makam, 7 agaze, 4 şube ve 46 terkibin adını verir. Bunun yanısıra gözden düşen 35 terkib ve bir şubenin de adını belirtmektedir.

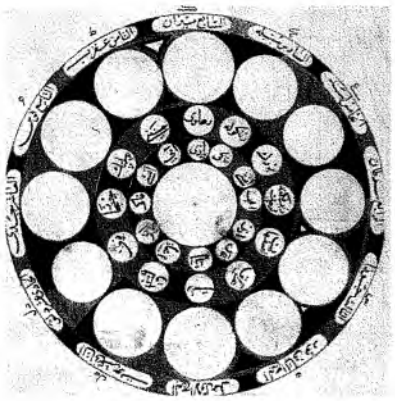
Nasır Dede ise iki grup içinde toplamaktadır. İlk grup makamlar, ikinci grup ise terkiblerden oluşmaktadır. Makam sayısı 14, terkib sayısı ise 125 dir. Cinslerin ve avazelerin bir araya gelmeleriyle oluşturulan terkiblerin Abdülbaki Nasır Dede'nin eserinde "...avaze, şube ve terkib biribirlerinin kolu, dalı sayılarak, hepsine terkip denmiştir; zira, herkes, makamı asl ve diğerlerini kol saymakta birleşmektedir..." diye yazmaktadır.[21] Bu sınıflandırmada bir edvarda makam olarak adlandırılan diğerinde ise terkib sınıfında yer alabilmektedir. Örneğin hicaz, Kantemiroğlu'nda terkib diğer iki yazmada ise makam olarak adlandırılmaktadır.

Ayrıca aynı yüzyıl içindeki kuramda sınıflandırmanın birbirinden oldukça farklı olduğunu da görmekteyiz. Edvar olarak adlandırılan müzik kuramını anlatan kitaplar geçmiş yani kendilerinden önce yazılan kitapları örnek olarak aldıkları gibi dönemlerinin kuramları hakkında da bizlere bilgi aktarırlar. Ve dikkat edilecek olursa makam, şube, agaze ve terkib adlandırmasın-

dan çok makam ve terkib olarak genelde kesin bir çizgiyle ayrılmaya başladığı bu yüzyılda görülebilmektedir.

Yine, *Der Beyan* adlı eseri de örnek olarak verebiliriz. Bir makam sınıflamasına hiç girmeden tanbur'un perdelerinden yola çıkarak 50 makam anlatımı bulunmaktadır. Eser içerisinde yer alan makamlar incelendiğinde eserin yazılma tarihinin 18. yüzyıla rastladığı düşünülmektedir.[22]

1852 yılında Mecmua-yı Karha ve Nakışha ve Şarkıyyat adıyla basılan ikinci olarak 1864 yılında *Haşim Bey Mecmuası* adıyla tekrar basılan ve Sultan Abdülaziz'e sunulan bu eserde ise Haşim Bey, 88 makam adından söz eder. Bu makamları anlatırken herhangi bir sınıflandırmaya rastlanmamaktadır. Geleneksel yöntemle işlenen Haşim Bey Mecmuasında, makamların alafrangaki karşılıklarına yer vermesi batı etkisinin bir göstergesi olarak kabul edilir.[23]



Osmanlı müziğinde usul ve makam dairelerinden bir örnek

Makam sınıflamasındaki değişikliği şu şekilde özetleyebiliriz: 17. yüzyıla gelene dek süren edvar geleneğinin dışına Kantemiroğlu edvarı ile çıkılmaktadır. Makam sınıflaması eskilerden farklı olarak makam ve terkib olarak birbirinden ayrılmaktadır 18. ve 19. yy'lara ulaşıldığında tek kelime ile ifade edilen "makam" terimi önem kazanmaktadır. Yüzyıllara göre kuram kitaplarında görülen bu değişim aşağıdaki tabloda rahatlıkla görülebilmektedir.

MAKAM BETİMLEME

Makam betimlemeden söz etmeden önce yine Sayın Tura'nın "makam" terimi ile ilgili şu açıklamasını vermek istiyorum.

"Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cins'ler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam adı verildiğini biliyoruz. Bu tarifde özellikle dikkati çeken nokta, gezinme veya seyir kavramıdır."[24]

Eski kuram kitaplarında makam yada terkib anlatımında başvurulan yöntem adı verilmemiş olsa da seyir yöntemidir. 15. yüzyıl'da Kırşehirli'de daireler şeklinde makam, agaze, şube ve terkibler betimlenmektedir. Sonraki yüzyıllarda devam eden bu betimlemeler 17. yy'da Kantemir edvarında artık düz yazı şeklinde makam ve terkibler daha detaylı anlatılır. Kantemiroğlu'nun, Hüseyni makamında bünyesinde birçok makamı taşıyan bir taksim örneği vermesi,uyuşan ve uyuşmayan makamlar konusunu işlemesi, makam ve terkib açıklamalarında ve özellikle taksim yaparken seyir yönteminin ne derece önemli olduğunu göstermektedir. Bu taksimin özelliği öğretici nitelikte olmasıdır. Taksim, seyir yöntemi kullanılarak açıklanmaktadır. Taksimin bir başka özelliği ise başladığı makamda bitmesidir. Kantemiroğlu, bu tür taksimin her makamda icra edilebilmesinin zor olduğunu, bütün makamları gösteren taksimi başlayıp da sona erdirebilen müzisyenin az olduğunu belirtmektedir. Kantemiroğlu'nun taksim örneği hüseyni makamında başlar ve yine aynı makamda tamamlanır.[25] Şu şekildedir: *Hüseyni*, neva, muhayyer, sünbüle, acem, saba, şehnaz, hisar, buselik, buselik aşiran, acem aşiran, acem, kürdi, nihavend, rast, mahur, arazbar, baba tahir, uşşak, bayati, evc, çargah, geveşt, rahatül-ervah, ısfahan, muhalif-i ırak, sultani ırak, bestenigar, rehavi, nişabur, pencgah, zengüle, hüzzam, hicaz, kuçek, *hüseyni*. Aynı taksim örneği, Haşim Bey Mecmuasında da görülmektedir.[26]

Der Beyan-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur adlı eserde perdelerinden faydalanılarak makam kurallarının

	Yüzyıl	*Makam*	*Avaze*	*Şube*	*Terkib*
Safiyyüddin Urmevi	13	12	6	-	-
Fethullah Şirvani	15	12	6	24	-
Kırşehirli Yusuf	15	12	7	4	56
Hızır Bin Abdullah	15	12	6	4	194
Ladikli Mehmet	15	12	7	4	30
Seydi	16	12	7	4	59
Kantemiroğlu	17	27	-	-	22
Hızır Ağa	18	12	7	4	46
Abdülbaki Nasır	18	14	-	-	125
Der Beyan	18	50	-	-	-
Haşim Bey	19	88	-	-	-

anlatımı da seyir yöntemiyle açıklandığı dikkati çekmektedir.

PERDE ADLARI

Eskilerin tarif ettiği Rast makamı dizisi Yegah ile Tiz Neva arasında kalan bölgedir. Bu bölgede birbirine eşit olmayan 18 perde 17 aralık mecuttur. Perde adlandırmaları 13. ve 16. yüzyıllar arasında ve son olarak 18.yy sonu 19. yüzyıl başlarında Abdülbaki Dede'ye kadar çeşitli değişiklikler gösterir. Abdülbaki Dede ve Safiyyüddindeki değişiklikler karşılaştırıldığında bir kaç perde adı dışında genel esasın değişmediği dikkat çekicidir. Abdülbaki Dede'de uzzal perdesi hicaz adını alırken, rehavi perdesi geveşt adını almaktadır. Safiyyüddin'de kullanılan perdeleri alt sekizli, üst sekizli ve en üst sekizli başlıklarıyla şöyle sıralayabiliriz.[27]

Kanun çalan cariye.

ALT SEKİZLİ	*ÜST SEKİZLİ*	*EN ÜST SEKİZLİ*
Yegah	*Neva*	*Tiz Neva*
Pest Bayati	Bayati	(Tiz Bayati)
Pest Hisar	Hisar	(Tizw Hisar)
Hüseyni Aşiran		
Acem Aşiran	*Hüseyni*	
Acem	*Tiz Hüseyni*	
Irak	*Evc*	
Rehavi	Mahur	
Rast	*Gerdaniye*	
Şuri	-	
Zengüle	Şehnaz	
Dügah	*Muhayyer*	
Kürdi	Sünbüle	
Segah	*Tiz Segah*	
Buselik	Tiz Buselik	
Çargah	*Tiz Çargah*	
Saba	Tiz Saba	
Uzzal	Tiz Uzzal	
NEVA	*TiZ NEVA*	

Eskilere göre perdeler, 1., 2., 3., 4., ve 5. yer anlamına gelen yegah, dügah, segah, çargah, pençgah, şeşgah, heftgah, heştgah adını almaktaydı. Kırşehirli, edvarında çeng çalgısından söz ederken çengin düzenini rast makamı düzenine göre yapmaktadır.[28] Rast'ın perdelerinin şu sırayla adlandırdığı görülür. Rast, dügah, segah, çargah, pençgah, hüseyni, hisar, gerdaniye ve muhayyer. Kırşehirli'den başlamak üzere 1. yer anlamına gelen yegah perdesinin rast perdesi ile yer değiştirdiğini görmekteyiz. 15. yüzyılda yine aynı dönemin kuram kitaplarından biri olan Hızır Bin Abdullah'ın edvarında zaman zaman yegah'a rast denilmektedir. Yegahtan başlaması gereken ana dizinin ilk perdesinin rast adını aldığı genişleme sağlamak amacıyla yegah perdesinin bir dörtlü aşağıya kaydırıldığı görülmektedir. Ve rast'ın gerdaniye'nin oktavı olduğunu da yazar şöyle belirtir. "Evvel rast agaz idesin ve bir çıkasın ta gerdaniye'ye degin girü rast idesin." [29] Hızır Bin Abdullah dizinin 6., 7., 8., sesleri için daha çok Hüseyni, Hisar ve Gerdaniye adlarını kullanmıştır. Zaman içerisinde pençgah perdesi neva, hisar perdesi ise evç adını almıştır.

Farsça bir kelime olan nerm yumuşak anlamına gelmektedir. Eski kuram kitaplarında bir alt sekizliye verilen addır. Bir üst sekizli ise, tiz ismini alırdı. Günümüz kuramında nerm kelimesi yerini hatalı olarak kullanılan kaba kelimesine bırakmıştır. Tiz kelimesi ise hala kullanılmaktadır.

Makam anlatımlarında dikkati çeken bir nokta, perde adlandırmalardır. Şehnaz makamı anlatımı burada örnek olarak verilmektedir.

Teşrih-i makam-ı Şehnaz: Hareketi Muhayyer perdesinden şuri idüp, dahı Şehnaz perdesine gelüb Şehnaz'dan Evc'e düşüb Hüseyni ve Neva perdesine gelür. Uzzal perdesine basup Uzzal'dan Segah'a düşüb dahı gelür. Dügah perdesünde karar ider...[30]

Dahı dilerse gine Muhayyer perdesiyle şuri idüp ve altındaki nim perde Şehnaz olup ve nim mezkurdan Evc ve Hüseyni, Neva'dan Hicaz gibi şuri olunup ve Uzzal perdesinden Segah ve Dügah perdesinde karar iderse Şehnaz makamı zahir olunur.[31]

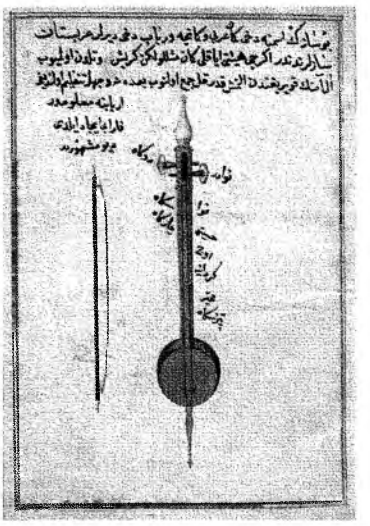
Anlatımlarda da görüldüğü üzere günümüz kuramcılarının şehnaz makamında kullandığı "dik kürdi" perdesi yerine segah perdesi, yine bugün nim hicaz olarak adlandırılan perde ise uzzal perdesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnekler çoğaltılabilir. Acemaşiran makamında da kürdi yerine segah, nikriz makamında kürdi yerine segah kullanılması gibi.

Belirtilmesi gereken önemli bir nokta da şudur; eski kuramcılarda perdelerin tam ve nim yani yarım perdeler olarak ikiye ayrıldığını bilmekteyiz. Bugün kullanılan nim şehnaz, nim hisar gibi bu perdelerin önüne "nim" kelimesinin gelmesi doğru görünmüyor. Ayrıca, bu geçmişteki tam ve yarım perde mantığıyla ilgili de değildir.

ANA MAKAM

Safiyyüddin'de oniki makam sıralaması Uşşak'dan başlamaktaydı. Kırşehirli ile birlikte, 15. yüzyıldan itibaren Rast birinci makam kabul edilmiştir. Safiyyüddin'de birinci sırada yer alan Uşşak makamının 12. sıraya yerleşmesi ve yerini "Rast" makamına bırakması ve sonra gelen edvar yazarları Rast makamını birinci sıraya yerleştirmekle, bu makama önemli bir rol yüklemektedirler. Bunun nedeni "hak, doğru" anlamına gelen rast kelimesinin "Ana makam" olma özelliği taşımasıdır.

Kuram kitaplarında makam anlatımına Rast ile başlanır, bu nedenle güfte mecmualarının ilk faslı Rast makamına ayrılırdı. Sözgelimi, 17. yüzyılın önemli güfte mecmuası Hafız Post Güfte Mecmuasında 974 güfteye yer almaktadır. Eser, "Nur-i Huda, Usuleş:Fer, Tasnif-i Hace Abdülkadir" adlı füftenin bulunduğu Rast makamı faslı ile başlar.[32]



Haşim Bey Mecmuası'ndan bir sayfa

Seydi'nin edvarında Rast makamı için Ümmü'l-makamat (makamların anası) denilmektedir. Agazeleri anlatırken Seydi, Rast makamını şöyle tarif etmektedir;

Bil evvel ki makamı anlagıl Rast

Ki Rastı Rastdur Ümmü'l-makamat[33]

Kuramcılara göre rast makamının perdeleri tam perdelerden oluşmaktadır. Bu perdeler, rast, dügah, segah, çargah, neva, hüseyni, evc ve gerdaniyye. buselik ve acem perdeleri ise yarm perde sayılmaktadır. Eski kuramcılar ve hatta günümüzde bir çok kuramcı rast'ın Türk Müziğinde en çok kullanılan makam olduğu görüşünde birleşmektedir.

Haşim Bey Mecmuasında da kendisinden önce gelen edvar kitaplarında rast perdesinin baş perde olduğunu makam anlatımlarına yaparken rast perdesinde karar eden makamlarla başladığını belirtir. Ana makam olarak kabul edilen makam rasttır.

MAKAM YAPILARI

Makamlar geçmişten bugüne yapı olarak değişime uğramakla birlikte değişik dönemlerde değişik adlarla da anılmışlardır. Sözgelimi: Eskilerin uşşak dediği cins günümüzde kullanılan Arel kuramında çargah dörtlüsüne karşılık gelmektedir. Yine günümüzde uşşak dörtlüsü ise eskilerin nevruz dediği cinsdir. Abdülbaki Nasır Dede bu meseleyi eserinde şöyle açıklamaktadır:

"Uşşak makamı, aslında sonrakilerinin eskilerinin neva dedikleri makam, eskilerinse nevruz dedikleri avazedir. Dairesi konusundada görüş ayrılıkları vardır." Ayrıca Dede şöyle bir notta ekliyor. Bu makamın uşşak, adıyla anılmasının sebebi, atalarımdan, Miraciyye sahibi Nayi Osman Dede Efendi'nin bu makamda beste lediği ayin-i şerife uşşak adını vermiş olmasıdır.[34]

Bu dönemden itibaren uşşak adı kullanılmaya başlanmıştır. Şimdi, uşşak makamının diğer edvar kitaplarındaki içerik bakımından tarihi serüvenine bir göz atalım.

Kırşehirli,

Evvel yegah, dügah heman, ırak, segah heman, çargah heman, dügah evi, ırak, tize giden bunlardır. Hüseyni nerm, dügah, hisar nerm, ısfahan, nerm yegah evi rast evi.[35]

Hızır Bin Abdullah,

Yekgah heman, dügah heman dügah uşşak evi, dügah neva evi, segah hisar evi yekgah gerdaniye evi.[36]

Seydi,

.....

Dilersen olasın hemraz

Dügahın perdesinden eyle agaz

Irakın perdesinde in karar et

Kamu ilmin bunda aşikar et.

.....[37]

Kantemiroğlu uşşak makamını Hüseyni makamındaki tüm makamları biraraya toplayan taksim örneğinde şöyle açıklamaktadır.[38]

.... Ondan sonra, rast perdesinden ses vermeye başlanır ve dügah, segah ve çargah'a çıkılıp, oradan, gene aynı yoldan dügah kararına gelinir ve böylece, Uşşak makamı gerçekleştirilir.

Hızır Ağa'da uşşak makamdan söz edilir ancak yapısından söz edilmez.

Abdülbaki Nasır Dede,

Neva perdesinden başlayıp çargah, segah, ve dügah pedesine iner ve orada karar verir; ama, neva perdesinen yukarı hüseyni, acem, gerdaniye ve muhayyer perdesinedek çıkabilir.[39]

Der Beyan'da, uşşak makamı yer almamaktadır.

Haşim Bey Mecmuasında,

Önce, rast, dügah, segah, çargah, neva, hüseyni perdeleriyle başlayarak rasta kadar inip sonra gerdaniye, acem, hüseyni, neva, çargah, segah, dügah, rast açarak dügahta karar verir ancak bu makamın nevadan yukarısı bayati, ve aşağısı uzzal perdesiyle başlanır ise de dügah makamına benzerliği yüzüden ben bu makama ne bayati ve ne dügah diyebilirim. Fikir birliğiyle, dügah makamına daha yakın olduğundan dügah da denilebilir ve bu makama alafrangada her nekadar la kalırsa da yine sol tonuna benzediğinden sol tonu tabir olunur.[40]

Geleneksel Türk Müziğinin makam ve unsurlarına tarihi genel bir bakış atmaya çalıştık. Amacımız, gelenek içerisindeki kuram kitablarının biçim ve içeriklerindeki değişimini hep birlikte görmek, bu değişimden çıkan sonuçları alt başlıklar altında vermeye çalışmaktı. Genel olarak özetleyecek olursak, 19. yüzyıla kadar olan süreçte perde sayısının 18 olduğunu, makam sınıflandırmasında başlarda görülen sınıflandırmadan çok "makam" adı altında anlatımına tanık olduk. Bazen bugünkü kuram ile ilişki kurmaya çalıştık. Bunun nedeni gelenek ve günümüz kuramı arasındaki değişikliği de göstermekti. Günümüzde kullanılan Arel kuramına kısaca özetlersek; ana makam çargahtır. Ana perdeler ise bu makamın perdeleridir. Bu perdeler şunlardır: Kaba çargah, hüseyniaşiran, acemaşiran, rast, dügah, buselik, çargah, neva, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargah. Makamlar basit, birleşik ve şedd olarak sınıflandırılmaktadır. Ses sistemi ise 24 aralık 25 ses üzerine kurulmuştur. Makam anlatımında seyir yöntemini benimsemekten çok dörtlü ve beşli dizilerin birleşimi şeklinde makamı anlatmı vardır. Bu kısa özete göre, gelenek ve günümüz kuramı arasında büyük farklar olduğunu söylemek sanırım yanlış olmayacaktır.

---

1 Yazarının Nayi Ali Dede olabileceği varsayımı üzerinde durulabilir. Bkz.: Nilgün Doğrusöz *AGK 131 Numaralı Yazmadaki Makaleler*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997, s. 4.

2 Gültekin Oransay, *Belleten*, Türk Küğ Araştırmaları 1990/1, İzmir, 1990, s. 56.

3 Yalçın Tura, *Türk Musikisi Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 178.

4 Abdülkadir Meragi, *Makasıdü'l-elhan* (haz.: Tâki Bîniş), Tahran 2536 şş., s. 56.

5 Yalçın Tura, *a.g.e*, s. 143.

6 Bu bir gök cisminin sonradan bulunması gerekçesine bağlanmaktadır.

7 Safiyyüddin, *Kitabü'l Edvar*, Nuruosmaniye, 3653, s. 47-52.

8 Kırşehirli, *Risale-i Musiki*, Ankara Milli Kütüphane, no: 131/1

9 Safiyüddin'de Zirefkend olarak yazılan makam Kırşehirli'de Zirefkend-i Kuçek olarak yazılmaktadır

10 Seydi, *El-Matla*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmet Kitaplığı, A. 3459., s. 9b.

11 Hızır Bin Abdullah, *Kitabü'l edvar*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan Yazmaları, no: 1728, v. 66b

12 Hızır Bin Abdullah., *a.g.e.*, s. 66a.

13 Oransay bu eser için bibliyografya bölümünde "yazarı bilinmeyen eser"diye yazmaktadır. Daha sonraki yıllarda yapılan araştırmalardan, yazarın Fethullah Şirvani olduğunu öğreniyoruz. Bkz.: Şirvani, *Mecelle*, nşr. F. Sezgin, Frankfurt, 1992.

14 Gültekin Oransay, *a.g.e*, s. 23-24.

15 Kırşehirli, *a.g.e*, s. 2.

16 Gültekin Oransay, a.g.e., s. 26.

17 Kantemiroğlu, *Kitab-ı Ilmü'l-Musiki ala Vechi'l-Hurufat*, İstanbul Üniversitesi kütüphanesi, no: 1806.

18 a.e., s. 22.

19 Topkapı Sarayı Kütüphanesi, No. 1793.

20 Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, 1242/1

21 a.e, v. 5b

22 Der Beyan-ı Kavaid-i Nagme-i Perde-i Tanbur, Ankara Milli Kütüphane no: 131/3, s. 1-17.

23 Haşim Bey Mecmuası, s. 23-44.

24 Yalçın Tura, *a.g.e.*, s. 141.

25 Kantemiroğlu, *a.g.e.*, s. 63.
26 Haşim Bey Mecmuası, s. 54-56.
27 Yalçın Tura, *a.g.e.*, 176.
28 Kırşehirli, *a.g.e.*, s. 33-34.
29 Hızır Bin Abdullah, *a.g.e.*, 92b.
30 Kantemir Özeti, *Risale-i Musiki.*, Ankara Milli Kütüphane, no: 131/2, s. 18.
31 Der Beyan, a.g.e., s. 15-16.
32 Topkapı Sarayı, Revan Köşkü Yazmaları, no: 1724, v. 3b
33 Seydi, *a.g.e.*, s. 8a.
34 Abdülbaki Nasır Dede, *a.g.e.*, v. 13a.
35 Kırşehirli, *a.g.e.*, s. 14.
36 Hızır Bin Abdullah, *a.g.e.*, v. 72b.
37 Seydi, *a.g.e.*, v. 10a.
38 Kantemiroğlu, *a.g.e.*, s. 66.
39 Abdülbaki Nasır Dede, *a.g.e.*, v. 13b.
40 Haşim Bey Mecmuası, s. 28.

KAYNAKLAR

MERAGİ, Abdülkadir, *Makasıdü'l-elhan* (haz. Taki Biniş), Tahran 2536 şş.

AKSU, F.Adile, *Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik ü Tahkik*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988.

AREL, H. Sadeddin, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, haz.: Onur Akdoğu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları/1347, 1993.

ARISOY, Mithat, *Seydi'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Ekim 1988.

BARDAKÇI, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

DALKIRAN, Nejla, *Zeyn-ül-Elhan*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans bitirme Ödevi, İzmir, 1983.

DALOĞLU, Yavuz, *Tefhimü'l-Makamat Fi Tevlid-i n-Negamat*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans Bitirme Ödevi, İzmir, 1985.

DALOĞLU, Yavuz, *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir, 1973.

Der Beyan, *Der Beyan-ı Kavaid-i Nagme-i perde-Tanbur*, Milli Kütüphane, Ankara, 131/3

DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 1990.

DOĞRUSÖZ, Nilgün, *Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993.

DOĞRUSÖZ, Nilgün, *AGK 131 Numarada Kayıtlı Risale-i Musikideki Makaleler*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1997.

DOĞRUSÖZ, Nilgün, *Haşim Bey Hayatı, Besteciliği ve Eserleri*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Bitirme Ödevi, İzmir, 1989.

HAŞİM BEY, *Mecmuası*, İstanbul, 1864.

HAFIZ POST, *Güfte Mecmuası*, Topkapı Sarayı, no: 1724.

Hızır Bin Abdullah, *Kitabü'l edvar*, Topkapı Sarayı Müzesi, Revan Yazmaları, no: 1728.

Özeti, *Risale-i Musiki*, Milli Kütüphane, Ankara, no: 131/2.

KANTEMİROĞLU, *Kitab-ı İlmü'l Musiki Ala Vechi'l Hurufat*, Türkiyat Enstitüsü, no: 2768.

Risale-i Musiki, Milli Kütüphane, Ankara, no: 131/1.

Mehmet Çelebi, *Zeynü'l Elhan*, Milli Kütüphane, Ankara, no: 1267.

ORANSAY, Gültekin, *Belleten-Türk Küğ Araştırmaları 1990/1*, "Gültekin Oransay Derlemesi, haz.: Serhad Durmaz-Yavuz Daloğlu, İzmir, 1990.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

ÖZÇİMİ, M.Sadreddin, *Hızır Bin Abdullah Ve Kitbü'l-Edvâr*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksekl Lisans Tezi, İstanbul, 1989.

SEYDİ, *El-Matla*,Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmet Kitaplığı, A. 3459.

SAFİYYÜDDİN, U., *Kitabü'l-Edvar*, çev.: Yalçın Tura, Nuruosmaniye, 3653.

TURA, Yalçın, *Türk Musıkisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

TURA, Yalçın, *Nasır Abdülbaki Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, (Tedkik ü Tahkik)*, Tura Yayınları, İstanbul, 1997.

USLU, Recep, Ladikli Mehmed Çelebi Üzerindeki Şüpheler, *Musiki Mecmuası*, Kurtiş Matbaa, 1998, s. 33,

OSMANLI'DA TÜRK MUSİKİSİ VE ÇALGILAR

ETEM RUHİ ÜNGÖR
MÜZİKOLOG

Osmanlılık ruhu, Türk kültür ve sanat âleminin bütün dallarında açıkca görüldüğü gibi Türk musikisinde de görülür. Vâkıa, Türk musikisinin zirve eserlerinden bir kısmı Osmanlı'dan önce veya Osmanlı dışındaki Türk çevrelerinde, Türk musikisi özelliklerini taşıyarak görülmektedir.

Muhteşem Türk musikisinin gelişme ve kökleşme temellerinin ilk yılları, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarının biraz öncesi ve biraz sonrasından itibaren görülmektedir.

Türk musikisi tarihi incelenirken Tarih bilimcileri ile etnomüzikologların bu konuda, devirlere bölme düşüncelerinde bazı farklılıklar görülmektedir.[1] Eldeki verilere göre Türk musikisinin tarih yönünden incelenmesinde Osmanlı öncesi Türk musikisi yani Fârabi'den (870-950) Safiyüddin Urmevî (1237-1294)'ye kadar olan devir: *"İlk Ortaçağ"*, Abdülkadir Merâgi'den (1360?-1435) Şehzade Korkut'a (1467-1513) kadar olan devir *"Ortaçağ"* ve Itrî (1640?-1711)'den günümüze kadar olan devir de *"Yeni ve Yakınçağ"* olarak tasnife tabi tutulabilir (Bu son devir ikiye de ayrılabilir).

Artık yok denecek derecede azalmış bulunan, Türk musikisinin zevk, güzellik ve bilimsel değerlerini benimseyememiş muarızları bu değerlerin tanımında belki yerli kaynaklara itibar etmeyebilirler diye onlara ve özellikle, yıllardır bu muazzam yayından haberdar olup da girişimde bulunamayan yılların Kültür ve Milli Eğitim Bakanlıkları sorumlularının dikkatlerine sunuyorum:

Çoğunlukla Tunus'ta yaşamış olan *Baron Rodolphe D'Erlanger* (1872-1932), isimli Fransız müzikoloğu ölümünden önce 1920'li yıllarda edindiği musiki yazmaları üzerine çok geniş bir çalışma yapmış ve bu arada; Fârabî, İbn Sina, Safiyüddin Urmevî, Lâdikli Mehmet Çelebi gibi büyük Türk musikişinasları ve sistemcilerinin[2] yazmalarını inceleyerek 2857 sayfayı kapsayan 6 ciltlik büyük bir eser meydana getirmiştir. Fakat ne yazık ki, bu devâsâ eserinin adını *"La Musique Arabe"* (Arap Musikisi) koymuştur. Sebebi de gayet açık anlaşılmaktadır ki, incelenen yazmaların Arap dili ile yazılmış olmasından ve yazar adlarının da Arap isimlerine benzemesinden, ortaya konan bu eserin musikisi de elbette *"Arap Musikisi"* olacaktır... Aradan geçen uzun yıllar içinde Türk kültür âleminden hiç kimse bu konu ile bilgilenmemiş ve ilgilenmemiştir. Ve bu yayın ilk defa musiki âlimimiz H. Sadettin Arel tarafından 1950 yılında Türk kültür âlemine tanıtılmıştır.[3]

Bilimsel yönü ile uğraşanı yok denecek kadar az olan musikimizde bu tanıtım maalesef gerekli ilgiyi bulamadığından aleyhimizdeki durum bütün dünya musiki âleminde yerleşmiş ve bundan 15 yıl kadar önce "UNESCO" girişimiyle ortaya

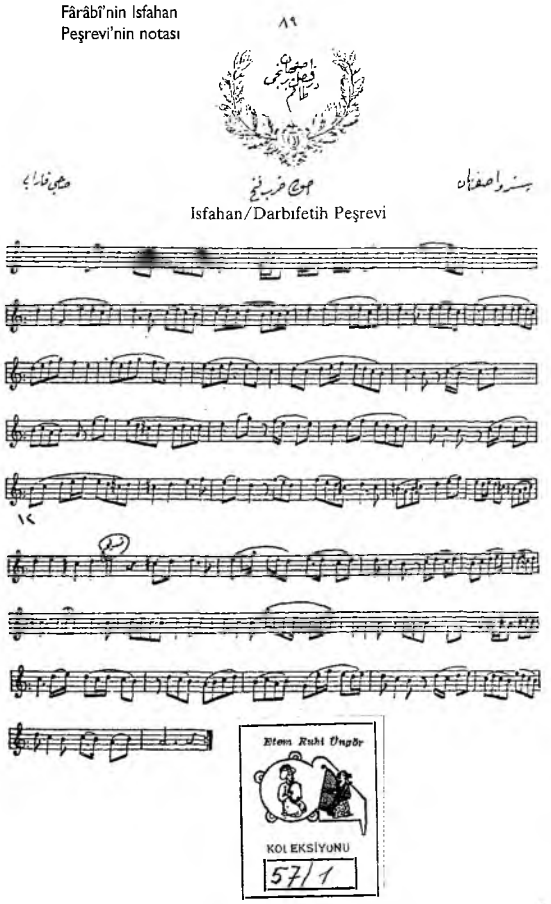
çıkmıştır. O yıllarda *"Dünya Musiki Tarihi"* yazmayı planlayan UNESCO Türkiye'ye gönderdiği bir katılım isteği yazısında açıkca: *"Arap musikisinin bir yan bölümü olan Türk musikisi"* ifadesini kullanmıştır.

Ne yazık ki D'Erlanger'nin aleyhimize olan bu hatalı yayını bugüne kadar karşılıksız bırakılmıştır. Aslında bir gösteri hüviyeti taşıyan *"Karagöz Oyunu"*muzun başkalarınca sahiplenme girişimi yanında, hem ilim hem güzel sanat olan musikimizin bilimsel ve mükemmel teorilerine sahip çıkamayışımız Türk kültürü açısından cidden üzücüdür.

OSMANLI ÖNCESİ TÜRK MUSİKİSİNE GENEL BAKIŞ

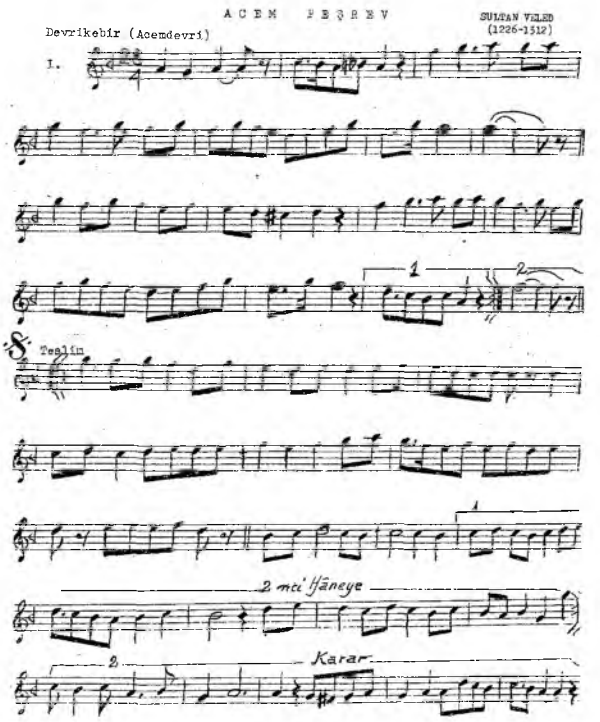
Bugün elimizdeki verilere göre musikimiz, gerek sesli ve gerekse yazılı belgelere göre 1000 yılı aşarak Fârâbî'ye (870-950) kadar uzanmaktadır. Fârâbî'ye ait musiki yazmaları ile birlikte elimizde 9 adet güftesiz sazeseri bulunmaktadır.[4]

Fârâbî'nin Isfahan Peşrevi'nin notası



Bugün pek az da olsa bazı musiki çevreleri bu eserlerin Fârâbî' ye ait olmadığını delil gösteremeden ileri sürmektedirler. Şu husus iyi bilinmelidir ki: *Öteden beri bilinegelen her husus aksi isbat edilinceye kadar geçerlidir.* Kaldı ki, notanın musikimize genel anlamda uygulanışından bu yana geçen 120 yıl[5] öncesine kadar ecdadımızın bütün sesli eserleri kulaktan kulağa gelmiş ve 120 yıl öncesinden itibaren de notaya alınarak çeşitli koleksiyonlarda yer almıştır. Bu koleksiyonların başlıcaları hâlen TRT'de bulunan İsmail Hakkı Bey koleksiyonu ile Abdülkadir Töre ve Arel koleksiyonlarından başka koleksiyonlarda da Fârâbî notalarına rastlanmaktadır.

İlk musiki âlimimiz diyebileceğimiz Fârâbî'nin ölümünden bir nesil sonra dünyaya gelen İbn Sîna (980-1037) onun gibi çalgı kullanabilir oluşu ve bestekârlığı bilinmiyor. Zira, bugün İbn Sîna'nın 1.500 civarındaki yazmaları[6] musiki yönünden incelenmemiştir. Tamama yakın olarak içeriği tam olarak bilinmemektedir. Bugünkü bilinene göre İbn Sîna'nın *"Şifa"* adlı yazmasının 12. bölümü olan 24 sayfa, 6 makale halinde musikiyi kapsamaktadır. Bu bölüm için D'Erlanger ve Farmer olmak üzere sadece iki yabancı kısmî çalışma yapmışlardır. 48 yüzlük bölüm tam olarak yayınlanmamıştır. Ki, bugüne kadar açıklığa kavuşturulmamış olan bu bölümün *"Dör-*



*düncü Fasıl"*ında musikimizin ses düzeninden ve perde aralıklarından bahsetmektedir. Bu küçümsenemiyecek çok önemli bölümün Türkçeye çevrilmesi, Türk sanatı ve Türk kültürü yönünden çok önemlidir. Bu bilgiler belki de musikimizin henüz münakaşası bitmeyen sistem çalışmaları üzerine değişik görüşler getirecektir.

İlk Ortaçağ'da yaşamış olan bestekârlarımızdan *Sultan Veled* (1226-1312) ile İbn Sîna arasında eldeki eser kaybına göre iki buçuk yüzyıllık bir kayıp boşluğu görülmektedir. Bugün elimizde Sultan Veled'e ait 3 eser bulunmaktadır:[7]

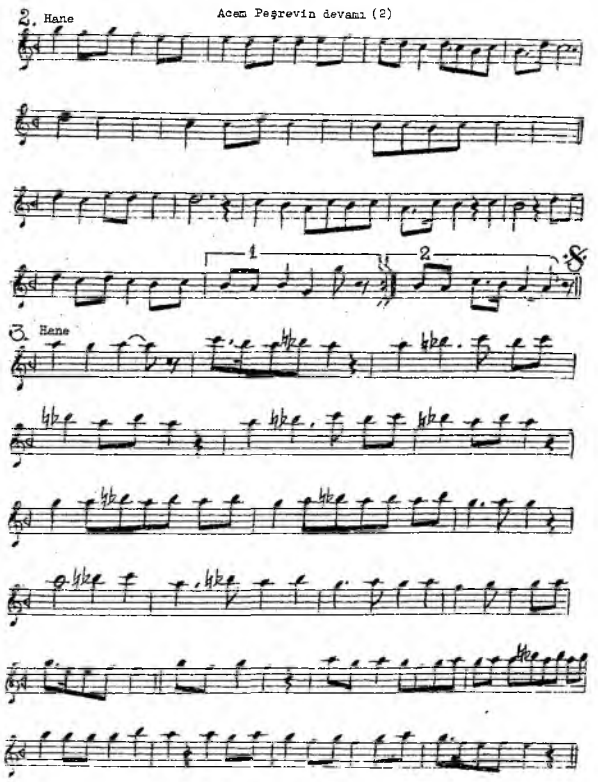
1- Acem Peşrevi

2- Irak Sazsemaisi

3- Segâh İlâhi (Şem-i ruhuna güfteli)

Elimizdeki verilere göre İlk Ortaçağ'dan Safiyüddin Urmevî[8] (1237-1294) hakkında biraz bilgi var ise de beste olarak Nevruz/Remel beste[9] ile Bayati Peşrevi olarak anılan ve haddizatında peşrev vasıfları taşımayan bir güftesiz eser bulunmaktadır.

Bu çağın diğer bir musiki bilgini de, ünlü *"Dürret'ül Tâc"* adlı eseri ile tanınan Kudbeddin Şirâzî'de (1236-1310) Safiyüddin'in yaşıtıdır.

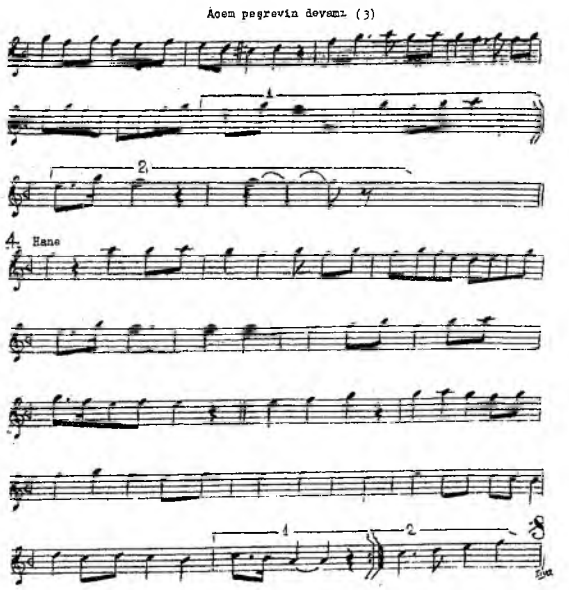


İlk Ortaçağ'a ait elimizde en önemli üç eser bulunmaktadır ki bunlar: *"Beste-i kadîmler"* adı ile anılan Pençgâh, Dügâh, Hüseynî makamlarındaki üç *Ayin-i Şerif*'dir. Çok değerli bu üç eser Abdülkadir Merâgî zamanında bestelenmiş olup bestekârları kesin olarak bilinmemektedir. Rauf Yekta Bey, güfte itibariyle Merâgî'nin olamıyacağını kaydetmekte[10] ise de, güftenin, bilinen bazı örnekler gibi[11] sonradan değiştirilebileceği ihtimaline binaen bence Merâgî'nin olabilir.

OSMANLI DEVLETİ KURULUŞ ZAMANLARINDAKİ TÜRK MUSİKİSİNE GENEL BAKIŞ

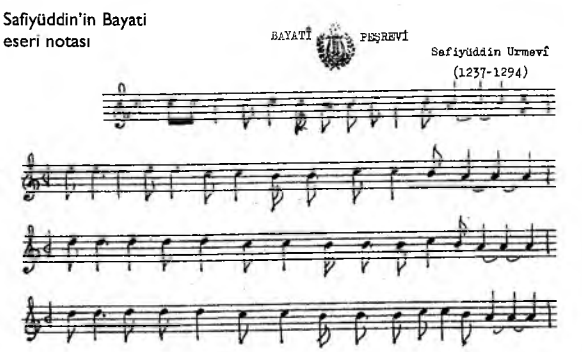
Ortaçağ'a ait olan bu bölümde en önemli bestekâr hiç şüphesiz Abdülkadir Merâgîdir (1360?-1435).

Bugün Türk musikisi bilim çevrelerince en büyük olarak iki bestekârımız; biri Ortaçağ'ın başlangıcındaki



Sultan Veled'in Acem Peşrevi notası.

Safiyüddin'in Bayati eseri notası



Not: Abdi Coşkun ve Doğan Ergin tarafından seslendirilen bu eserin "Berefşan" usulünde olduğu kaydedilmiş ise de icradaki usulün tesbiti mümkün olamamıştır. (Notaya alan: Cüneyt Kosal.)

A. Merâgî ve diğeri de Yeniçağ'ın başlangıcındaki Mustafa Itrî'dir. Bu ikisi hakkında çeşitli görüşler ve değerlendirmeler mevcuttur. Bu iki değerden ilki benim ölçülerime göre daha ağır basmaktadır.

A. Merâgî, doğum yeri itibariyle, bugün İran hudutları içinde kalmış bulunan "Meraga"lıdır ve Azeri asıllı Türk'tür. Hayatı da çoğunlukla doğduğu yerde ve Azerbaycan'da geçmemiştir. Belki de bu sebepten Azeriler onu tanıyamamış ve bizim kadar benimseyememiştir.

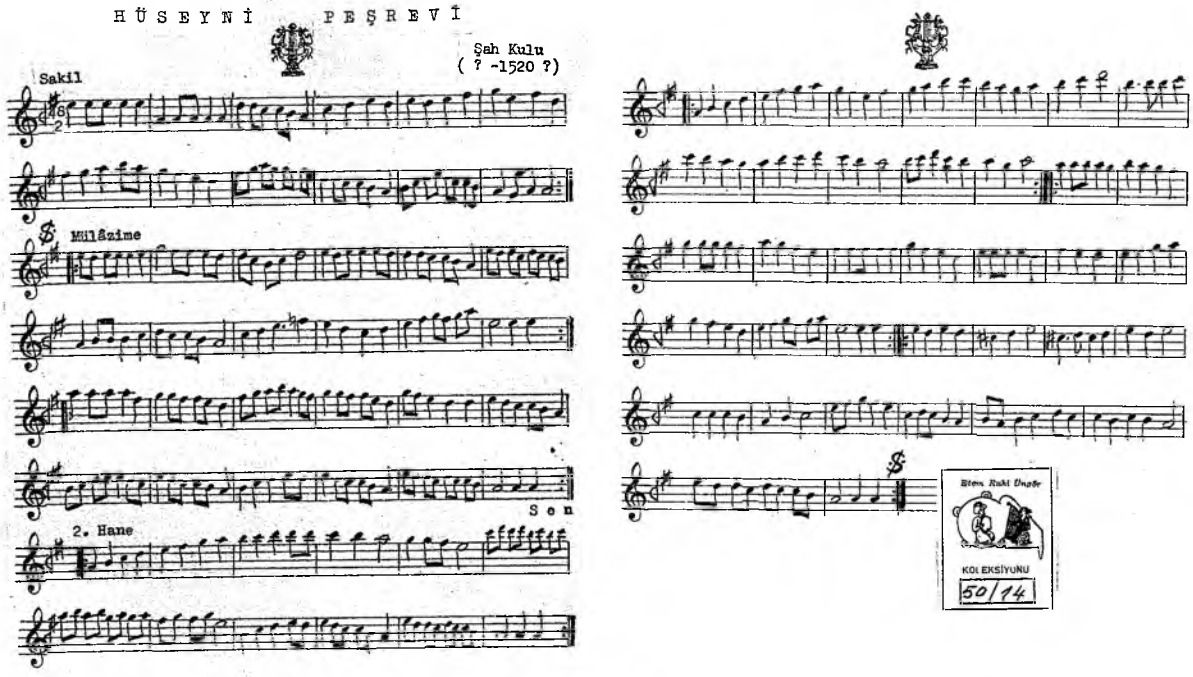
Zira bugün Azerbaycan'da A. Merâgî'nin eserleri icra edilmediği gibi eserlerinin notaları da basılı değildir. Musiki yazmaları da orada olmayıp bizdedir. Bundan da anlaşılıyor ki ecdadımız sanat ve kültüre son derece bağlıdır. Bütün bu paha biçilmez eserlerin 600 küsur yıldan bu yana bize ulaştırılması Türk kültür ve sanatının müntesipleri olan ecdadımıza ne kadar şükretsek azdır. Fakat ne yazık ki bu mirasın değerlendirilmesinde başarı gösterdiğimizi söyliyemeyiz.

Azeri meslekdaşlarımız bu ihmalkârlıklarından dolayı Merâgî'nin besteleri hakkında mesnetsiz bazı şüpheler olabileceğini ileri sürmekte iseler de kendilerinin de bu reddiyenin bilimsel bir esasa dayanmadığı idrakinde olmaları gerekir. Bizde de az da olsa bu görüşün paralelinde bazı kişiler görülmektedir ki bunlar da görüşlerini güfte sahiplerinin daha sonra yaşamış kişiler olmasına bağlamaktadırlar. Ki bu iddialar yeterli tecrübeye sahip olmadıklarını ortaya çıkarmaktadır.

İleride yayınlanabilecek olan "*Abdülkadir Merâgî*'nin Besteleri" adlı kitabım için yıllardan beri yaptığım çalışmalarda ve buna ilâveten 1990 yılında bir ay müddetle davetli olduğum ve Merâgî'nin uzun müddet yaşadığı Özbekistan'da yaptığım araştırma çalışmalarından sonra tesbit ettiğime göre A. Merâgî'nin elimde mevcut eseri 40'dan fazladır. Bu miktara, yüzyıllardır bestekârları yanlış bilinen iki bestekârın eserlerini de eklemek gerekmektedir ki bu husus Türk musikisinin repertuar temelleri biraz sarsacak mahiyette olarak ilk defa tarafımdan henüz açıklanmıştır (Musiki Mecmuası No. 465, Haz. 1999).

Bu bestekârlar: Acemler ve Hintliler (Hindîler) diye bilinenlerdir.

Aktif musiki çalışmalarıma ilk başladığım 54 yıl öncesinden beri dikkatimi çekmiş bulunan bu iki bestekârlar ismi, yani Acemler ve Hintliler nedense benden başka dikkatine yerleşecek bir zemin bulamamıştı. Bu kayda ben ilk defa İstanbul Konservatuarı Neşriyatı "Türk Musikisinin Klâsikleri" No. 169 fasikülün sonuna



Şahkulu'nun Hüseyni Peşrevi notası

eklenmiş imzasız ve "Acemler" başlıklı şu kısa yazıda rastlamıştım:

"(4. Mehmed) 1047 tarihinde Bağdat şehrini fetih ettiği sırada ele geçen esirler arasında İran'ın en muktedir musikişinası olan "Şahkulu"[12] *ile dört arkadaşı da bulunmakta idi. Bağdat fatihinin emri ile İstanbul'a getirilen bu Acem sanatkârların teşkil ettikleri musiki hey'eti burada Acemler namı ile şöhret almıştı. Şehrimizin musiki mahafilinde Acemlerin terennüm ettikleri İran eserlerine karşı büyük bir alâka gösteriliyordu. O tarihten beri klâsik Türk musikisi repertuarına dahil bulunan bu eserlerin maalesef pek azı zamanıza kadar vâsıl olabilmiştir ki Haşim Bey merhum da mecmuasına bunları bestekârı malûm olmadığı için "Acemler" namı altında dercetmiştir. Bu sayımızda neşrettiğimiz semai işte bu cümleden olarak en aşağı 300 senelik nefis bir eserdir."*

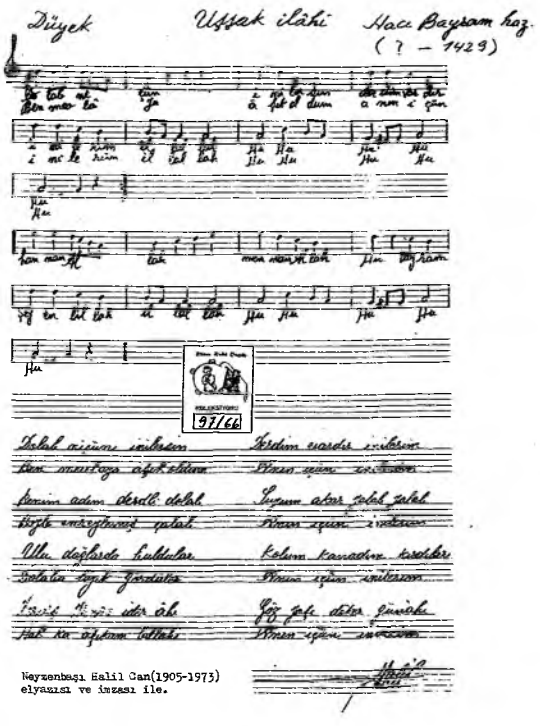
1928 öncesi yayınlanan bu açıklamanın Rauf Yekta Bey'in kaleminden çıktığı tahmin edilebilir. Hiç de tatminkâr olmayan bu açıklama yazısı aslen tarihçi olmayan bana göre yanlışlarla doludur. Ve bu açıklama bugüne kadar da bir düzeltme görmemiştir.

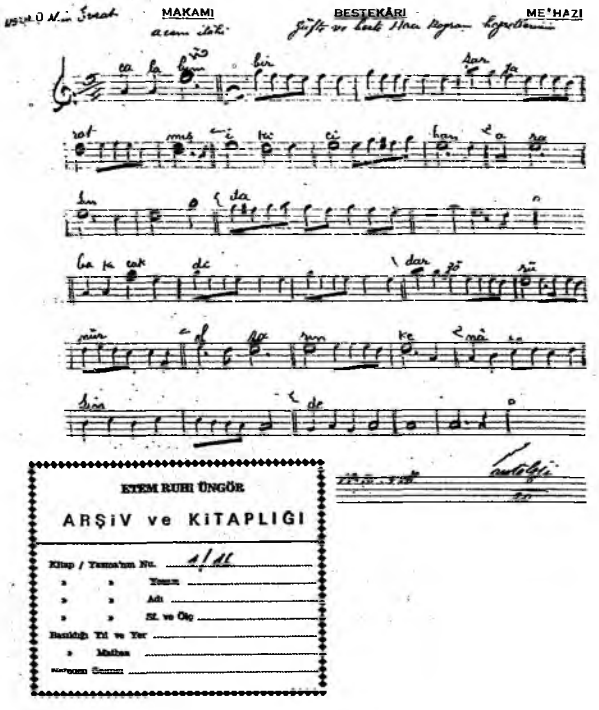
Yazıda Bağdat fatihi olarak adı geçen 4. Mehmet değil 4. Murad (1623-1640) olması lâzım. Şahkulu'nun vefat yılı 1520'lerdedir ki 4. Murad'ın sadaretinden bir asır öncedir. 4. Mehmed ile mesafe daha da açıktır. Bu, işin tarih yönü, bir de mantık yönü var ki 5 kişinin biraraya gelerek besteler yapmaları mantık dışıdır. Türk musikisi tarihinde böyle bir bestekârlık olayı görülmemektedir. "Hintliler" meselesi de bunun bir başka çeşidi. Sözde Hindistan'dan böyle 4-5 musikişinas İstanbul'a gelip muhteşem eserler bestelemişler. Bizden önceki üstadlarımız, hocalarımız nasıl bu konuda uyanık davranamamışlar büyük hayret!...

Abdülkadir Merâgî'nin bestelerine gerek estetik, üslûp, form ve gerek melodik yapı itibariyle bu her iki ekip bestekârlarının (Acemler ve Hintliler) bestelerinin nasıl benzerlik arzettiğini görebilmenin dışında, A. Merâgî'nin Timur'un maiyetinde bulunarak Özbekistan çevrelerinde yaşadığı yörelerde incelemeler yapmaya dahi gerek yoktur.

Merâgî'nin; üç eseri, Timur'un maiyetinde onunla birlikte Hint seferine katıldığında bestelendiğinden bu ünvan yakıştırılmıştır. Kaldı ki Hintlilerle Acemlerin birbirleri ile hiç ilgileri yokken Hintliler olarak kayıtlı Bestenigâr/NB bazı kaynaklarda "Acemler" olarak gösterilmektedir. Bir de şu husus nazara alınmalıdır ki Azerilerin İran şivesi ile konuşmalarından dolayı bazı mehafilde Azeriler, şivelerinden dolayı "Acem" olarak adlandırılır.

Acemler ve Hintliler kaydı ilk defa Kantemiroğlu (1673-1723) Edvarında görülmektedir. Günümüzden





Hacı Bayramı Velî'nin Acem ve Uşşak ilâhilerinin notaları

102 yıl önce yayınlanmış bulunan ve 183 sayfalık *"Mahzen-i Esrâr-ı Musiki"* adlı, büyük bestekâr ve koleksiyoncu İsmail Hakkı Bey'in eseri ile Dr. Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik koca eserinde ne Acemler ne de Hintliler diye bestekâr ve bestelerine yer verilmemiştir.

Henüz yayınlanmamış *"Abdülkadir Merâgî Besteleri"* kitabımda da açıklayacağım gibi bugün elimizde mevcut ve Acemler diye bilinen 13 eser ile Hintliler'in diye bilinen 3 eser de Merâgî'nindir.

Bu çağın bestekârlarından, A. Merâgî'nin talebesi Gulâm Şadî'nin elimizde Pençgâh ve Rehavî makamlarında iki Kâr'ı bulunmaktadır. Ortaçağın önde gelen bestekârlarından *Hacı Bayram-ı Velî* (? -1429) aynı zamanda bu çağın ilk dînî musiki bestekârıdır. Bugün elimizde şu 6 eseri bulunmaktadır:

Üç cariyeli saz takımı (17. yüzyıl)

1- Acem İlâhi (Çalabım bir şar yaratmış)

2- Neva İlâhi (Şöyle kim bî dil ü bîcan olmuşam)

3- Neva İlâhi (Noldu bu gönlüm)

4- Uşşak İlâhi (Dolabım niçin inilersin)

5- Rast Savt (Durmaz yanar vücudum) "Fihrist" 6 bölüm

6- Saba Savt (Durman yanalım) "Fihrist" 6 bölüm

Bu 6 eser arasında *"Savt"* olarak adlandırılan iki eserin "Fihrist" özelliği yanılmıyorsam yine bu kongrede Türk musikisi âlemine tarafımdan ilk defa duyurulmaktadır. Bu sebepten bu hususta biraz açıklama yapmam yararlı olacaktır zannederim.

Türk musikisi eserleri arasındaki bir özellik de *"çok makamlı besteler"*dir. Yani bir eser içinde çeşitli makam seyirlerini birarada meydana getirme sanatı. Buna ilk defa Kantemiroğlu Edvarında Hüseyni/Fahte peşrevinde; *"Külliyat-ı Külli Külliyat"* adı ile mezkûr peşrev içinde çok makamlılık gösterilmiş olarak rastlamaktayız. Daha sonra Kârınâtık'larda bu sanatın şaheserlerine rastlamaktayız. Reis Mahmut Efendi'nin "Acemşiran Fihrist Sazsemaisi" ile Tanburî İzak'ın "Acemaşiran Fihrist Peşrevi"nde çok makamlılık görülmektedir.

Şimdi burada dînî musikide ilk defa, İlâhi formunun bir tür'ü olan Savt içinde çok makamlılık görülmektedir.

Türk musikisindeki bütün bu çok makamlılığı küçük bir tebliğ konusu olarak gerektiğinde örnek notaları ve ses kayıtları ile sunmak arzusundayım.

Ortaçağ'ın çok önemli bir alimi olan *Şükrullah* (1388-1470?)'ın bestekâr olduğu henüz bilinmiyor. Fakat Türk musikisi üzerine yaptığı çalışmalardan onun müzikoloji alanında yetkili kişiliği anlaşılmaktadır. Şükrullah, *"Terceme-i Kitâbü'l-Edvâr"* adı ile Safiyüddin'in çok ünlü *"Kitâbü'l-Edvar"* eserini Türkçeye tercüme etmiştir.[13]

Biraz önce, Şükrullah'dan önce bahsettiğim Hacı Bayram-ı Velî'nin damadı olan Eşrefoğlu Rûmî de (? - 1469) dînî eserler bestelemiştir. Asıl adı Abdullah olan Eşrefoğlu *"Kadirî"* tarikatının *"Eşrefîlîk"* şubesi kurucusudur. Sadettin Nüzhet Ergun eserinde[14] Eşrefoğlu'nun 3 adet İlâhisinin güftesini vermektedir:

1- Bayatî İlâhi (Yüreğime dost derdi)

2- Bayatî İlâhi (Nolur ise ko ki olsun)

3- Puselik İlâhi (Gönlüm alanın sözünü)

ki bunlardan sadece Bayatî İlâhi olan (Yüreğime dost derdi) güfte başlangıçlı İlâhinin notası elimizde mevcuttur.[15]

Eşrefoğlu'nun damadı Abdurrahim Tırsî'nin de bestekâr olduğu kaydı ve tek eserinin güftesi (Bayatî İlâhi: Noldu sana eya gönül) S. N. Ergun'un mezkûr eserinde kayıtlı ise de onun notasına da sahip değiliz.

Ortaçağ bestekârları arasında ilk bestekâr Padişah olarak Sultan II. Bayezid'e rastlamaktayız. Rauf Yekta Bey'in 90 yıl önceki bir yazısında[16] Sultan II. Bayezid'in bestekâr olmadığını bildirişinden sonra bu iddia günümüzde tarafımdan yapılan bir inceleme sonucu geçerliliğini kaybetmiştir.[17]

Sultan II. Bayezid'in besteleri şunlardır:

1- Neva/Fahte Peşrevi

2- Neva/Düyek Peşrevi

3- Neva Sazsemaisi

4- Eviç/Düyek Peşrevi

5- Eviç Sazsemaisi

6- Nişabur Peşrevi
7- Rahatülervah/Devrikebir Peşrevi

Ortaçağ Türk musikisinin bir başka musiki âlimi de *"Lâdikli Mehmet Çelebi"* (? -1500?) dir. Elde mevcut kısır kayıtlarda bestekârlığına dair bir kayda rastlanmamaktadır. Sultan II. Bayezid'in fetihleri anısına ona ithaf ettiği 211 sayfalık *"Fethiyye"* çok ünlü ve değerli bir nazariyat kitabıdır.[18]

Osmanlı Devleti'nin kuruluş yılları ile ilgilendirilebilecek Ortaçağ musikişinaslarımızdan üzerinde durulması gereken son kişi Sultan II. Bayezid'in oğlu Şehzade Korkud (1467-1513)'dur ki, elimizdeki tek eseri olarak (Kürdî bilinen) Hüseyni/Musabba (Devritürkî) Peşrevdir.[19]

OSMANLI DEVLETİ KURULUŞ SONRASINDAKİ TÜRK MUSİKÎSİNE GENEL BAKIŞ

Türk musikisinin pek aydınlık olmayan ve pek de bilinmeyen bu ortaçağa ve dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarına ait olan bu özet bilgilerle açıklamaya çalıştığım musiki gitgide büyük gelişmeler göstermiş ve muhteşem Türk musikisi meydana gelmiştir. Türk musikisinin bu gelişimi Osmanlılığın sanata meyli, yatkınlığı ve emeği ile vücut bulmuştur. Bu muhteşem musikinin içinde 36 Osmanlı padişahından 10'u bilfiil musiki ile uğraşanların dışında bazı şehzadeler ve sultanların da musikide çalışmalar ve değerli eserler yarattığı görülür. Bu 10 padişahın dışında musikiyi ve müntesiplerini destekleyen padişahlar da bulunmaktadır.

Sultan Abdülmecid musiki şinas padişahlardan biriydi.

Bu 10 musikişinas Osmanlı padişahı kronolojik sıraya göre şöyledir.[20]

1- II. Bayezid ..... (1481-1512)
2- II. Selim ..... (1566-1574)
3- I. Mahmud..... (1730-1754)
4- III. Selim ..... (1789-1808)
5- II. Mahmud..... (1808-1839)
6- Abdülmecid..... (1839-1861)
7- Abdülaziz..... (1861-1876)
8- V. Murad..... (1876)
9- II.Abdülhamid.....(1876-1909)
10- Vahdeddin..... (1918-1922)

Osmanlılık ince zevki ile gelişen ve yücelen bu musikinin elbette ki bizlere düşen hizmetlerini tamamiyete erdirmiş değiliz. Bugüne kadar yapılamamış büyük işler bizleri beklemektedir. En önemli işlerin başında müze ve kütüphanelerimizdeki musiki yazmalarının Türkçeye çevrilip yayınlanmaları gelmektedir. Daha sonraki işler hepimizin malûmu olan; tüm eserlerimizin nota ve ses kayıtlarının bilimsel metodlarla bir düzen ve sistem içinde yayınlanmaları vs.'dir. Bütün bunlar ancak bir "Türk Musikisi Araştırma Enstitüsü"[21] kurulması ile mümkün olabilir.

Musiki âlimimiz Arel bir vecizesinde şöyle buyurmuştur:

"Musikimizin bugünkü tecelliyatına değil, istikbaldeki hayâline meftunum." İşte Arel'in hayâli ancak bu enstitü ile tahakkuk edebilir.

OSMANLIDA ÇALGILAR

Osmanlı kültüründe; çalgı şekil estetiği, ses rengi uyum ve zerafeti ile çeşitlilik zenginliğini anlayabilmek için çalgı biliminin (Organoloji) ana hatlarını etraflıca hatırlamak gerekmektedir.

Türk kültür mirasının henüz tam anlamı ile keşfedilememiş değerlerinden biri de *"Türk Çalgıları"*dır.

Çalgılarımızdaki çeşit zenginliği ve Türk musikisini icrada estetik uyum ve ifade gücü henüz pek çok kimse, hatta çalgıyı kullananlar ve onların sesini duyanlar dahi bu fevkalâdeliğin farkında değillerdir. İşte bu sebepten onun ne bir müzesi ve ne de bir ansiklopedisi yoktur.

ÇALGININ MUSİKÎDEKİ DEĞERİ

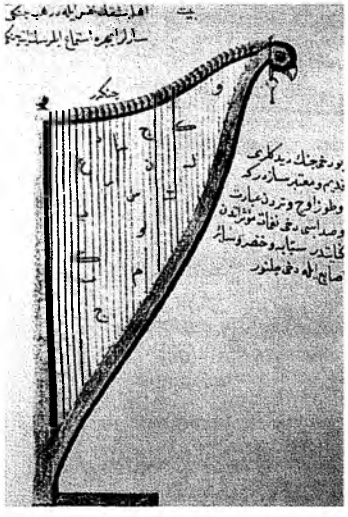
Bir ülke musikisinin karakteristiğini meydana getiren husus, o musikinin ses sistemi ve sonra da çalgılarıdır.

Yani, herhangi bir musikinin kendi özel çalgıları yerine o musikiyi bir başka ülke musikisi çalgıları ile icra edersek o musikinin bütün özelliği, bütün karakteristiği kaybolur. Bu fikri bir örnekle açıklamak faydalı olacaktır: Meselâ, Japon çalgılarından Samisen, Koto ve Taşikoto gibi çalgılarla Asım Bey'in *"Rast Peşrevi"*ni çaldığımız zaman veya, bir Hint Sitar'ı, bir Rus Balalayka'sı, bir Çin Pipa'sı, bir Arjantin Keyna'sı ve bir Ekvator Si-

ku'su ile bir *"Rumeli Karşılaması"* çaldığımız zaman işiteceğimiz musiki elbette ki bu Rast Peşrevi ve Rumeli Karşılaması olacaktır ama hiç bir zaman bir Tanbur, bir Kemençe ve bir Ney ile çalınan Rast Peşrevi veya Davul-Zurna ile çalınan Rumeli Karşılaması renginde olamayacaktır. Zaten böyle olmasaydı her musikide özel çalgı yerine yabancı çalgıya yöneliş olurdu ki yüzyıllar boyunca böyle bir akım görülmemiştir. Bu hakikatin tek istisnası, bütün dünya ülkeleri musikilerine girip yerleşmiş olan "Keman"dır.

TÜRK ÇALGILARI DEĞERLİ MİDİR?

Burada önce Türklerin çalgı ile olan ilgilerinin arzettiği durumdan başlamak faydalı olur. Gerek Türk tarihçilerinden gerekse yabancı tarih kaynaklarından öğrendiğimize göre Türkler, çalgılara son derece değer veren milletlerin başında gelmektedir. Bu durum bizim daha Anadoluya göçmemizden önce Orta Asya'daki en eski Türk devletlerinden itibaren görülmektedir. Rıza Nur "Türk Tarihi"nin çeşitli bölümlerinde şunları kaydediyor:[22]



15 ve 16. yüzyıllarda kullanılan cenk.

"Güney Hiyong-Nu devletini anlatırken: Çin İmparatorlarından 'Tanju'luk kaftanı, yarluğ, mühür, davul, bayrak almışlardır ki bunlar Tanjuluğa delildi" diyor. Doğu Tukyu devletini anlatırken: Moho Kağan'dan şöyle bahsediyor; "Çin imparatoruna elçi gönderip ubûdiyetini bildirdi. İmparator kendisine davul, mühür ve mızıka göndererek Kağanlığını tasdik etti ve davul, sancak, mızıka takımı istiklâl alâmeti idi" diyor. Altınordu devletini anlatırken de; "Her tümen beğinin kendine mahsus davulları vardı" diyor.

Bu gelenek ve değerlendirmeler Anadolu'ya göçten sonra da Türkler'de devam etmiştir.[23] Anadolu Selçukluları hükümdarlarından II. Gıyasettin Mesut, Ertuğrul Gazi'nin oğlu Osman Bey (1258-1324)'e 1289 yılında istiklâl fermanı ile beraber tuğ, bayrak, zil, boru, davul ve nakkare göndermişti. Bunları Osman Bey törenle karşıladı ve hürmet ifadesi olarak ayakta kabul etti.

Polonyalı Simeon'un seyahatnamesinin 17. sayfasında, ilk Osmanlı hükümdarlarının türbelerinden sitayişle bahseden müellif; eskiden bir Grek kilisesi olan cami kapısının üzerinde asılı olan ve Sultan Orhan'ın bizzat çaldığı muazzam bir Davul bulunduğunu[24] kaydetmektedir ki bunu, Evliya Çelebi'de de şöyle görmekteyiz: "Sultan Orhan Camii iç kalededir. Uzunluğuna ve enliliğine yüzon ayaktır. Bir şerefeli minaresi vardır. Orhan Gazi burada gömülüdür. *Orhan Davulu* dedikleri kırmızı kılıflı büyük Davul bu camiin iç kemerinde asılıdır. Osmanlı Devleti'nde ilk defa bu davul çalınmıştır."

Böylece Türkler'in çalgılara ne kadar değer vermiş olduğunu kısaca gördükten sonra Türk çalgılarının bir başka yönüne ışık tutabiliriz.

TÜRK ÇALGILARI İLKEL MİDİR?

Bir çalgının ilkel olup olmadığının ilk belirtisi, o çalgının musiki sisteminin seslerini tam olarak veripverememesi ile anlaşılır. Diğer faktörler tâli derecede kalır ki bunlar çalgıdaki ses renginin diğerleri ile uyumlu olup olmadığı, ambitüsü (ses alanı)'nün sınırları vs. gibi hususlardır.

Türk çalgıları arasında ses (perde) yetersizliği sadece Karadeniz çevresi Tulum'unda görülmektedir. Diğer çalgılarımızda ilkellik bahis konusu değildir.

TÜRK ÇALGILARI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Bizde ilk musiki folkloru araştırma çalışmaları ilk defa 5 Mart 1915 tarihli "Yeni Mecmua"nın "Çanakkale Nüshası"nda yayınlanan Musa Süreyya Bey'in bir açıklaması ile başlamıştır. Bundan sonra yapılan bütün çalışmalar metod ve sistem dışı çalışmalar olarak ve tamamen türkü derleme üzerine yapılmıştır. Nedense kimse çalgılarımıza ilgi göstermemiştir. Bu konuda eskiden bu yana süregelen yayınların da pek geniş ve yeterli olduğu söylenemez.

Bizde en eski ve ilk resimli organolojik çalışma olarak II. Sultan Murad devrinin (1421-1451) ünlü tarihçi ve musikişinaslarından Şükrullah'ın (1388-1465?) yazmış olduğu musiki risalesi içindeki çalgı bahisleridir ki daha sonra Rauf Yekta Bey tarafından şerhedilen[25] bu ba-

histe şekilleri ile birlikte: Çenk, Kanun, Nüzhe, Ud, Muğnî, Rebab, Iklığ, Mizmar, Pîşe olarak 9 çalgıdan bahsedilmiştir. Daha sonra tahminen XVII. yy.'a (Sultan II. Mahmud devri) yani İsmail Dede Efendi zamanına ait olan ve Hızır Ağa tarafından telif edilen *"Tefhim ül Makamat Fî Tevlid ül Nagamat"* isimli eser bilinmektedir. Bu yazma içindeki[26] renkli resimlerden: Bağlama, Rebab, Kanun, Santur, Harp, Ud, Olyon, Org, Kitare, Klavsenk, Kudüm, Zurna, Keman, Keman-ı Kıptî, Iklığ, Tanbur vs. gibi çalgılar görülmektedir.

1930 yıllarında İngiliz müzikoloğu Farmer de ele aldığı doğu çalgıları konusu içinde pek kısa olarak Rauf Yekta Bey'in yazısının bir kısmını kitabına almıştır.

İncesaz heyeti ve oynayan kadınlar (1788)

Yine Rauf Yekta Bey tarafından 1922'lerde yayınlanan Paris baskılı Lavignac Ansiklopedisi için yazılmış bulunan *"Türk Musikisi"* maddesi içinde genişçe Türk çalgıları bölümü var ise de gerek çalgı türleri ve gerekse çalgılar hakkındaki açıklamalar eksik, yetersiz ve bilimsellikten uzaktır.

Diğer müzik bilimcilerimiz *H. Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, A. Töre, İsmail Hakkı Bey* vs. çalgılarımız üzerine hiç bir çalışma yapmamışlardır. Mildan Niyazi Ayomak 1934-1936 yılları arasında 34 sayı yayınladığı *"Nota"* adlı dergisinde pek çok çeşitli konu arasında çalgı konusuna yer vermemiştir.

Türk çalgıları üzerine mahalli inceleme yapmadan en çok yayın yapmış olan *Mahmut Ragıp Gazimihal*'dir (1900-1961). Çalgılarımız konusundaki çeşitli makalelerinde daha ziyade çalgının adının menşei üzerinde durma meyli göstermiş ve bunlar sonradan kitap halinde de yayınlanmıştır.[27] Bütün bu makale ve kitap yayınları M.R. Gazimihal'in masabaşı çalışmaları olup mahalli incelemeleri olmadığından yanlış ve eksikliklerle dolu olup bölgeler arasındaki mukayeselerden de yoksundur.

Türk çalgıları üzerine yurt çapında ilk ve tek bilimsel araştırma *Ethem Ruhi Üngör* tarafından 1967-1976 yılları arasında yapılmıştır. 20.796 km. katedilerek yapılan bu gezi notları *"Musiki Mecmuası"*nın 247-331 sayıları arasında yayınlanmıştır.

TÜRK ÇALGILARI NASIL DEĞERLENDİRİLEBİLİR?

Buraya kadar anlatılanlardan Türk çalgılarının değerlendirmeye lâyık olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Her geçen gün çeşitli kayıplar dolayısıyla geçen zamanın aleyhimize olduğunu kabul ederek bir an önce milli değerimiz ve kültür hazinemiz olan çalgılarımıza yönelmeliyiz.

Türk çalgılarını değerlendirmede yapılacak ilk iş bir *"Türk Çalgıları Müzesi"* kurulmasıdır.

Müze için derlenecek çalgılar şu özellikler üzerine seçilmelidir:

1- Çalgının yaşının eskiliği (Antik değeri oluşu),

2- Çalgının değerli ve ünlü bir yapıcının (Lütiyenin) eseri oluşu,

3- Çalgının ünlü bir çalıcının malı oluşu,

4- Çalgının estetik güzelliği ile birlikte yapısında süsleme vs. sanat unsurları bulunması,

5- Çalgının kullanıma elverişliliği ve ses güzelliğine sahip olması,

6- Çalgıda seri tamamiyet ve zenginliği olması (Neyler, Zurnalar, Kavallar vs. gibi)

7- Çalgıda ilkel yapı oluşu (Sadece Halk çalgılarımızda)

Bu özelliklere dayandırılmadan kurulan çalgı müzesi bilimsel değer ölçülerinin dışında ve çalgı yığınından başka bir hüviyet taşıyamaz.

Bugün kültür seviyeleri vasatın altında olan ülkelerde bile çalgı müzeleri çoktan kurulmuş iken ve milli çalgı çeşiti bir kaç taneden ibaret olan 5 bin küsur çalgılı Brüksel Çalgı Müzesi 1977'de 100'üncü kuruluş yıldönümünü idrak etmiş iken, dünyanın en zengin çalgı çeşidine sahip bir millet olarak bizim bir çalgı müzesinden yoksun oluşumuz en azından, bize bu hazineyi bırakan ecdadımıza vefasızlıktır.

Diğer yapılacak iş de *"Türk Çalgıları Ansiklopedisi"*nin tez elden hazırlanmasıdır. Ki bu konuda en önemli malzeme (döküman) 500 parçalık bir koleksiyon halinde elde mevcuttur.

Türk sanat ve kültüründen sorumlu ve sorumsuz, millî kültür mirası korunması gereği şuuruna sahip her Türk bu iki eksiği (Müze ve Ansiklopedi) giderme çalışmalarına yönelmelidir... Buna yükümlüdürler...

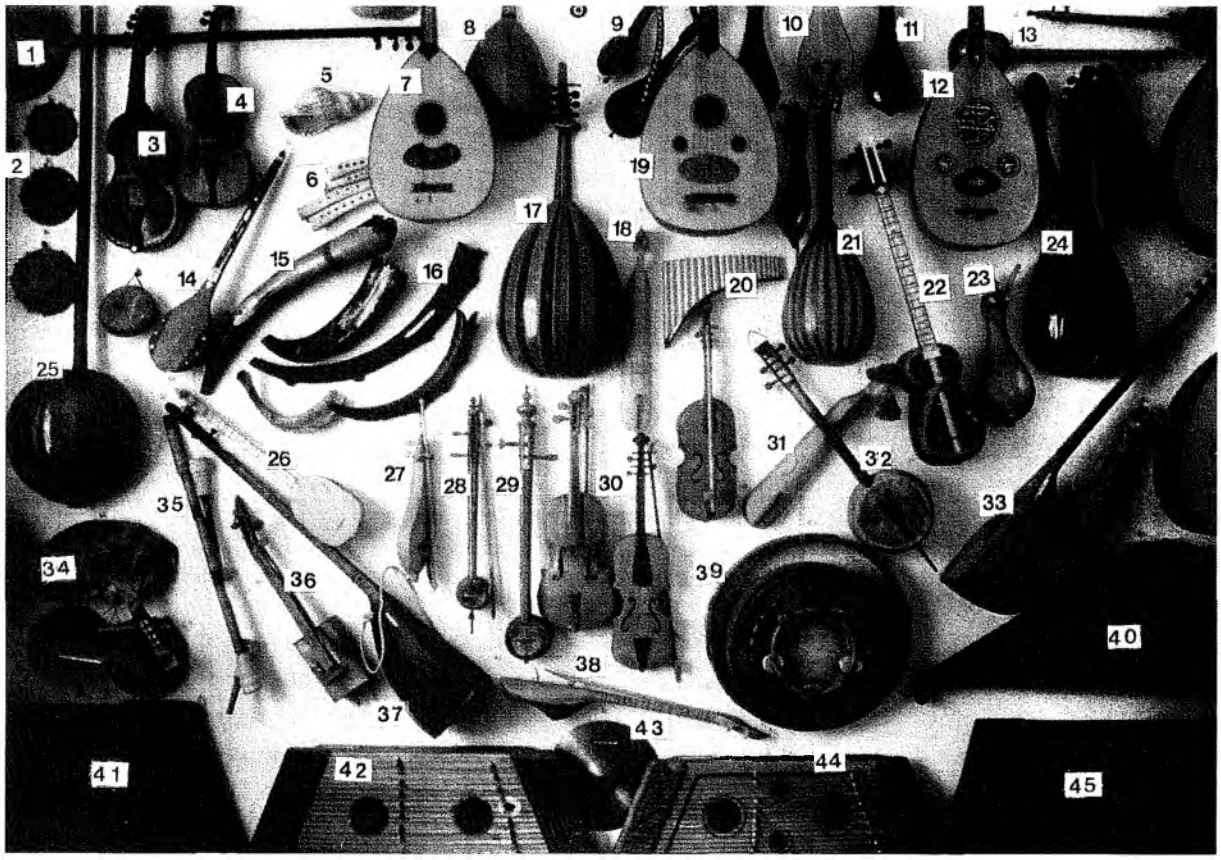
OSMANLI DEVRİNDE ÇALGILAR

Buraya kadar gördüğümüz Türk çalgıları hakkındaki genel bilgilerin ışığında Osmanlı devri çalgılarına devrin biraz öncesinden itibaren bakabiliriz. Fakat daha önce yakın zamanlarda kayba uğrayan çalgılarımıza kısaca bir göz gezdirdiğimizde yakın zamanlarda dahi ne kadar kayba uğradığımızı görebiliriz:

Bağlama çeşitlerinden Kopuz, Bulgari, Rızvay, Karadüzen, Çöğür kaybolmuştur. Silifke menşeli "Köşeli Davul" henüz kaybolmuştur. Çığırtma kaybolmuştur. Doğu ve Güney Anadolu menşeli "Kemançe" kaybolmaktadır. Sipsi ve Çifte kaybolmaktadır. Niğde yöresi "Gıvgıv" kaybolmuştur. Niğde ve Adana arası Toros çalgısı "Hegit" kaybolmuştur. Kemah menşeli "Dızdır" kaybolmuştur. Tokat menşeli "Kılkopuz" kaybolmuştur. Malatya menşeli "Damura" kaybolmuştur. Samsun/Lâdik menşeli "Çağanak", Manisa/Selendi menşeli "Teneke Kemane", Edirne ve Eskişehir/Satılmış menşeli "Gıygı", Bursa menşeli "Kangır" hep kaybolmuşlardır. Şimdi de Zurna, Klârnetin tehdidi altındadır.

Sanat musikisi çalgılarımızdan da yakın zamanlarda Rebab, Lâvta, Sînekeman kaybolmuş şimdi de Santur kaybolmaktadır.

Şimdi Osmanlı devrindeki Türk çalgılarına yine Osmanlı öncesinden başlayarak bakabiliriz:



Cihan devleti büyük Osmanlı kültüründen bizlere miras kalan çalgılarımız (Etem Ruhi Üngör'ün Türkiye'de ve dünyada tek, 500 parçalık koleksiyonundan bir bölüm):
1- Tanbur, Lütiye "Murat usta" (Sümbül) yapısı, 1932. 2- Nevbe, (4 adet) Rufai, Kadiri, Sadi, Nakşibendi tarikatleri ritm çalgısı. 3- Sinekeman, Dr. Suphi Ezgi'ye ait. 4- Keman, Dr. Suphi Ezgi'ye ait. 5- Triton, Hokkabaz borusu, Gemici borusu. 6- Kemik Düdük/Kaval (Alacahöyük). 7- Ud (Zenne). 8- Ud (Çocuk için). 9- Kemençe (Üsküp). 10- Kemençe Baron yapısı. 11- Kemençe İzmitli yapısı. 12- Ud. 13- Cura, Kaplumbağa kabuğu (Zonguldak). 14- Cura, Tamburacı Osman'a ait (1874-1943). 15- Nefir, (Bektaşi tarikatine ait). 16- Nefir, (Hu dost amel-i Esseyid Derviş İbrahim bi avnî, 1276 (1859). 17- Ud, Lütiye Mıgırdıç yapısı. 18- Kemençe, Karadeniz. 19- Ud, Manol yapısı. 20- Mıskal. 21- Lavta, (Zenne) Manol yapısı. 22- Tar. 23- Kemane, Abana. 24- Lavta, (Sultan Abdülaziz'e ait) 1840. 25- Tanbur, (Tanburi Cemil Bey'e ait) 1889. 26- Cura, Kamplumbağa Kabuğu (Zonguldak). 27- Kemane, Kastamonu/Cide. 28- Rebab, Rebabî Faik Mis'e ait (1890-1959). 29- Rebab. 30- Kemane, Tokat (3 adet). 31- Kemençe, Karadeniz. 32- Kabak Kemane. 33- Bağlama, Kastamonulu Yorgansız Hakkı Baba'ya ait. 34- Tulum, Rize. 35- Gayda, Trakya (derisiz). 36- Teneke Kemane, Manisa/Selendi. 37- Âşık Sazı, Kars. 38- Yaylı Bağlama, Samsun. 39- Çeşitli Defler. 40- Kanun, Lütiye Emin usta yapısı, No.146. 41- Santur, Santurî Hüsnü Tüzüner'e ait. 42- Santur, 18. yy.'a ait (6 burgulu). 43- Zil, Kerope Zilciyan yapısı. 44- Santur, 19. yy.'a ait (5 burgulu). 45- Santur, Santurî Hüsnü Tüzüner'e ait.

Abdülkadir Merâgî'de (1360-1435) Çalgılar

Büyük musiki âlimi Abdülkadir Merâgî; Câme ül-Elhan, Makasid ül-Elhan, Lehniye, Fevâid-i Aşere, Şerh ül-Edvar Eserlerindeki farklı hacimde olan çalgılar bölümünde 40 kadar çalgıyı açıklamıştır:[28]

1- Bak, 2- Borgu, 3- Çeng, 4- Çıpçık, 5- Eğri, 6- Erganun, 7- Gıjek, 8- Kanun, 9- Kanun-u Murassa-i Müdevver, 10- Kemençe, 11- Kopuz-u Rûmî, 12- Künkere, 13- Mugnî, 14- Musikar, 15- Nây-i Çavur, 16- Nây-ı Hıyk, 17- Nayçe-i Balaban, fîd, 19- Nay-ı Tanbur, 20- Nefir, Kopuzu, 22- Pipa, 23-Rebab, 24- Hânî, 25- Ruhefzâ, 26- Saz, 27- Dolab, 28- Saz-ı Elvah, 29- Sâz-ı sat-ı Çînî, 30- Surna, 31- Şahrud, Şeştay, 33- Şidurgu, 34- Tarab Feth, 35- Tarab-Rûd, 36- Tebriz-i Ş van Tanburu, 37- Terentay, 38- Tu fetul Ud, 39- Türk Tanburası, 40- Y gan, 41- Yektay, 42- Zemr-i Siyeh

Şükrullah'da (1388-1470) Çalgılar

1- Nüzhe (Kanun büyüklüğünde dikdörtgen şekilli ve üçerden 27 perdeli)

2- Pîşe (9 perdeli bir Kaval)

Hızır Ağa'da (?- 1760 ?) Çalgılar

3- Olyon (Ud'a benzer, 3 ayrı boyda)

4- Keman-ı Kıptî

5- Org (körüklü)

6- Klavsenk

Fatih Devrinde Çalgılar (XV. yy.)

RİTM ÇALGILARI:

1- Kâseler, 2- Bardaklar (Çeşitli bardakların içine çeşitli miktarlarda sular konularak meydana getirilen bir çalgıyı A. Merâgî icat etmiştir. Bunun kaydı, kendisinin ve oğlu Abdülâziz'in yazmalarında kayıtlıdır), ... (Ksilofon ve Vibrafon nev'inden çelik lâmlardan yapılma bir çalgı da vardır.)

NEFESLİ ÇALGILAR:

3- Zurna, 4- Nefîr, 5- Nay, 6- Irak-nâyı, 7- Rebab-nâyı, 8- Erganun, 9- Nây-ı Balaban, 10- Burgu, 11- Çapçak, 12- Nây-ı câvur, 13- Musikar/Mıskal

TELLİ ÇALGILAR:

14- Ûd-ı kadim, 15- Ûd-ı kâmil, 16- Tuhfet-ül Ûd, 17- Tarâb-ül fetih, 18- Şeştar, 19- Tanbur-i Servinan, 20- Tanbur-i Moğol, 21- Nây-i Tanbur (Yaylı Tanbur), 22- 3- Kopuz-u Rûmî, 24- Ozan, 25- Berbat, bab, 27- Mugnî, 28-Çeng, 29- Eğri, 30- nun, 31- Kemençe, 32- Gıcık, 33- ektay, 34- Terentay, 35- Saz-ı dolap, 36- Saz-ı Gayî, 37- Murassa, 38- Şidurgo, 39- Pipa, 40- Yatugan, 41- Şehrud, 42- Rud-i Hânî.

Hünername'de çalgılar (XVI. yy.):

1- Kanun, 2- Çenk, 3- Ud, 4- Barbut, 5- Rut, 6- Def, 7- Nay, 8- Rebab, 9- Kudüm, 10- Zerrîn, 11- Nefîr, 12- Zurna, 13- Tıbl, 14- Senç, 15- Nakkare, 16- Çegâne, 17- Musikar, 18- Neva, 19- Erganun, 20- Tanbur, 21- Şipur, 22- Ködürge-i hilâfet, 23- Kössaltanat, 24- Nay-ı zerrîn.

Ehl-i Musikişinas Pîrî Ya Hazreti Cebrail. Hattat Hâmid Aytaç (1891-1982). Yukarıdaki levha musiki ile ilgili eski bir Türk efsanesini anlatmaktadır. Bu efsaneye göre [A. Samayloviç (çev.: Abdülkadir), "Usta Mehter Koçi Niyaz Mehteroğlu Risalesi, 1327. "Türkistan San'atkârları Loncasının Risalesi" 1929.] Yüce Allah ilk insan olarak bilinen Adem'in kalıbını yarattıktan sonra, rûha: "– Adem'in vücuduna gir!" diye emreder. Ruh girmeye korkar. O zaman Tanrı, Cebrail'e: "– Cennetten Koşney'i getir ve çal!" diye emreder. Bu yüce emir üzerine Cebrail cennetten alıp getirdiği Koşney'i çalınca mestolan ruh bedene girer. Bu efsaneye göre yaradılış ile birlikte ilk çalgı çalan Hz. Cebrail'dir. Bu sebepten Hz. Cebrail musikişinasların pîri kabul edilir. Yine bu efsaneye göre yaradılış ile birlikte ilk çalgı "Koşney"yani "Çifte"dir.

Evliya Çelebi'de Çalgılar (1611-1683)

1- Zurna, 2- Kaba Zurna, 3- Cura Zurna, 4- Âsâfî Zurna, 5- Acemî Zurna, 6- Arabî Zurna, 7- Şıhâbî Zurna, 8- Kûs (Kös), 9- Kudüm, 10- Tabl (Davul), 11- Dümbelek/Deblek/Dübelek, 12- Davul, 13- Kuş davulu, 14- Daire (Def), 15- Rebab, 16- Erganun, 17- Ney, 18- Musikar, 19- Çeng (Akşemseddin oğlu icadıdır. 33 barsak telli. XV. yy'dan beri biliniyor), 20- Tanbur, 21- Santur, 22- Kanun, 23- Avvâd (Ud), 24- Çartar (4 telli), 25- Çartay, 26- Ravza (5 telli, perdeli), 27- Şeştar (6 telli), 28- Şeşhane (Ud'a benzer, uzun, kollu, perdesiz), 29- Kopuz, 30- Çöğür (5 telli ve 26 perdeli, büyük gövdeli), 31- Çeşde (5 telli, küçük gövdeli, Çö-

güre benzer, kısa saplı), 32- Karadüzen, 33- Bonkar/Bunkar (Tek telli, Akşemseddinoğlu Şemsi Çelebi icadıdır), 34- Yelteme/Yeltem (Tanbura cüssesinde, boyu daha kısa. Akşemseddin oğlu Şemsi Çelebi icadıdır), 35- Mugnî (Kısmen, genişletilmiş bir Tanbur şekli üzerine Kanun gibi monte edilmiş üçerli 22 telli), 36- Tel Tanburası, 37- Barbut/Barbat (Kopuza benzer), 38- Iklığ/Iklık (Kemençe gibi 3 kirişlidir. Şükrullah'da iki telli. Eski Konya ve Akşehir yörelerinde kullanılmış Türkistan ve Arabistanda yaygın. IV. Sultan Murad tarafından İstanbul'a Iklıkçılar getirtilmiştir), 39- Kemançe, 40- Sundar/Sunder (10 telli, Çöğüre benzer), 41- Şarkı (Çartay'a benzer, telli), 42- Balaban, 43- Nefîr, 44- Nağrakî, 45- Kaval/Kavval-ı Çoban, 46- Kaba düdük, 47- Dilli Düdük, 48- Arabî Düdük, 49- Çağırtma/Çığırtma düdük, 50- Macar düdüğü, 51- Mehter düdüğü, 52- Mızmar düdüğü (Şükrullah'da 7 perdeli), 53- Danğiyu/Dankiyo düdüğü, 54- Tulum düdüğü, 55- Fıranda/Kıranda düdüğü, 56- Eyyûb borusu, 57- Dervişan borusu, 58- Şişe borusu, 59- Turumpata borusu, 60- Efrasiyab borusu, 61- Pirinç Mehter borusu, 62- Loturyan/Lotorya borusu, 63- İngiliz borusu, 64- Erganun borusu, 65- Ağız tanburası (Demirden), 66- Câm dümbeleği/çam dümbeleği, 67- Çömlek dümbeleği, 68- Eyyub debleği, 69- Yemen debleği, 70- Makrafa debleği, 71- Çağana, 72- Filcan, 73- Çârpâre, 74- Kamış Mizmar, 75- Tarak Mizmarı, 76- Dinkef, 77- Sâfir/Safîr, 78- Safîr-ı Bülbül, 79- Keman, 80- Kernay (Kerrenay), 81- Karadüzen.

Buraya kadar 6 ayrı kaynakta 197 çeşit çalgı adı görülmektedir. Bunlar arasında mükerrerler (aynılar), hatta ayrı isimde olup aynı çalgılar da olabilir. Fakat bu çeşit zenginliği organoloji yani çalgıbilim verilerine ve değer ölçülerine göre büyük bir çeşit zenginliğidir. Bu kültür zenginliğimizden bugüne kadar maalesef kimse haberdar olamamıştır. Bu konudaki çalışmalar daha doğrusu yetersiz çalışmalar bu yazının *"Türk Çalgıları Üzerine Çalışmalar"* başlığı altında açıklanmıştır.

Dünyanın en zengin çalgı çeşitliliği Osmanlı'dan günümüze, kayıplarla da olsa, korunarak gelebilmiş ise de bundan hâlâ yararlanamayışımız çok üzücüdür.

---

1 Ortaçağ musiki uzmanı Dr. Süreyya Agayeva hanım bu tasnifi şöyle yapmaktadır: İlk Ortaçağ: 5. yy.-9. yy. Ortaçağ: 10. yy. - 15. yy., Geç Ortaçağ: 16. yy. - 19. yy.

2 Baron D'Erlanger nedense bu incelemesine Abdülkadir Merâgî'yi katmamıştır.

3 H. Sadettin Arel, *Musiki Mecmuası: "Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri"*, No.34, Aralık 1950, No. 35, Ocak 1951.

4 Daha fazla bilgi ve notaları için Bkz.: Ethem Ruhi Üngör, "Farabî'nin Musiki Yönü", *Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Birunî, Fârâbî ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 9-12 Eylül 1985, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 42, 1990 Ankara, s. 61-105.

5 Bkz.: Ethem Ruhi Üngör, "Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı, Yayımlar-Yayımcılar (Nota basımında 100. Yıl (Tebliğ), *I. Milli Türkoloji Kongresi*, İstanbul 1978, s. 555-596.

6 Daha fazla bilgi için Bkz.: Ethem Ruhi Üngör, "İbn Sina'nın Musiki Yönü", *Uluslararası İbn Sînâ Sempozyumu Bildirileri*, 17-20 Ağustos 1983 Milli Kütüphane, Ankara, s. 101-104.

7 Notaları yazı ekindedir.

8 Daha fazla bilgi için Bkz. : Hayri Yenigün, "Safıyüddin Urmevî", *Musiki Mecmuası No. 101, 102*, Temmuz 1956, Ağustos 1956.

9 Notası tebliğ ekindedir.

10 Rauf Yekta, "Mevlevi Ayinleri" I., İKN Altıncı cilt, s. IV., 1934 İstanbul.

11 Ethem Ruhi Üngör, "A.Merâgî- Gulâm Şadi Kavgası," *Musiki Mecmuası* No. 458, Eylül 1997.

12 Şahkulu'nun (? -1520?) bugün elimizde sadece ve yayınlanmamış olan 2 hanelik bir Hüseyni/Sakil Peşrevi bulunmaktadır. Notası tebliğ ekindedir.

13 Daha fazla bilgi için Bkz.:
1- Atsız, XV. Asır Tarihçisi Şükrullah, *Dokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi*, İstanbul, 1939.
2- İ. B. Sürelsan, "Onbeşinci Asır Türk Musikisi Müelliflerinden Ahmedoğlu Şükrullah", *Musiki ve Nota*, No. 5-25, İstanbul, 1970-1971.
3- Y. Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II/363, Ankara 1990.

14 S. N. Ergun, "Türk Musikisi Antolojisi" I/20.

15 Notası yazı ekindedir.

16 Şehbal, I/376, 1325 (1909) Aynı yazı: *"Musiki Mecmuası"* No. 217.

17 Daha fazla bilgi için Bkz.: Etem Ruhi Üngör, "Rauf Yekta Bey 'değildir' diyor ama Sultan II. Bayezid Bestekârdır", *Musiki Mecmuası*, No. 462, Ekim 1998.

18 Daha geniş bilgi için Bkz.:
1- Rauf Yekta, "Ladikli Mehmet Efendi" Yay. Haz.: İsmail Akçay, Musiki Mecmuası No. 454, Eylül 1996.
2- Recep Uslu, "Ladikli Mehmet Çelebi Üzerindeki Şüpheler", *Musiki Mecmuası*, No. 462, Ekim 1998.

19 Notası yazı ekindedir.

20 Bu 10 padişaha, Halife Abdülmecid'de (1922-1924) eklenebilir. 10 musikişinas Padişah arasında unutulan yoktur. Bazı kaynaklarda bestekâr olarak gösterilen "Şah Murad" aslında Sultan IV.Murad değildir. Sultan IV. Murad'ın bestekâr olduğuna dair geçerli bir kayıt yoktur.

21 Daha geniş bilgi için Bkz.: Ethem Ruhi Üngör, "Türk Musikisi Enstitüsü Kurulması Hakkında Kanun Lâyihası", *Musiki Mecmuası*, No. 227, Ekim 1967.

22 Dr. Rıza Nur, *Türk Tarihi*, Kutluğ Yayınları, 1972 İst. C. 1: s. 252, 290, 304, 327, 328. C. 11: s. 182.

23 *Polonyalı Simeon'un Seyahatnamesi* İst. Üni. Ed. Fak. Yay. 1964, s. 17.

24 Ne yazık ki şimdi bu Davul orada olmadığı gibi nerede olduğu da bilinmiyor.

25 *Milli Tetebbular Mecmuası*, 1331 (1915), C. II., s. 4 "Eski Türk Sazları".

26 Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine No. 1793 (yazma).

27 Asya ve Anadolu Kaynaklarında IKLIĞ, 1958 Ankara (Ses ve Tel Birliği Yayınları).
Türk Nefesli Çalgıları, Türk Vurmalı Çalgıları. Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, 1975 Ankara (Kültür Bak. Yay. 3 Kitap).

28 Bkz.: Dr. Süreyya Agayeva, "Abdülkadir Merâgî'de Türk Çalgıları". *Musiki Mecmuası* No. 466, Eylül 1999.

MUSİKÎŞİNASLAR

AYDINLI ŞEMSEDDİN NAHÎFÎ VE BİLİNMEYEN ESERİNDEN
XV. YÜZYILDA OSMANLILARDA VE ORTA ASYA'DA MUSİKİŞİNASLAR
587

XVII. YÜZYIL BÜYÜK BESTEKÂRLARINDAN ITRÎ
595

KANTEMİROĞLU - PRENS MÜZİSYEN
600

ŞAİR VE BESTEKÂR OSMANLI PADİŞAHLARI
607

TANZİMAT DÖNEMİ'NDE MÜZİK,
DÖNEM PADİŞAHLARI VE MÜZİK ANLAYIŞLARI
628

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KLASİK BATI MÜZİĞİ
639

OSMANLIDA MUSİKÎ VE "HİKMETE DAİR FENN"İN "SON OSMANLILAR"I
653

AYDINLI ŞEMSEDDİN NAHÎFÎ VE BİLİNMEYEN ESERİNDEN XV. YÜZYILDA OSMANLILARDA VE ORTA ASYA'DA MUSİKÎŞİNASLAR

DR. RECEP USLU
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ KLASİK TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

KAYNAK VE ARAŞTIRMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Şemseddin Nahîfî'nin hayatı hakkında kullandığımız ilk kaynak Sehî'nin Tezkire'sidir. Anadoluda yazılan ilk tezkirenin sahibi olan Sehî (ö. 914/1548) Kanunî Sultan Süleyman'a 1538'de sunduğu Heşt Bihişt adlı eserinde Nahîfî Usta Şems'i kendisinden önce yaşayan ve tanımadığı şairler arasında yani 5. tabaka'da Mevlana Nahîfî adıyla anlatır. Sehî, Nahîfî'nin arkadaşı Sagarî ile tanıştığını belirtir.[1]

Kullandığımız ikinci kaynağın yazarı Taşköprîzade (ö. 968/1561) Kanunî devrinin sonlarına kadar Osmanlı topraklarında yaşamış şahısları anlattığı Arapça eş-Şekâik'inde el-Mevla Şemseddin'in ilk defa musikî ile ilgili eseri, "Daire"sinden bahseder.[2] Taşköprîzade'nin eserini bazı ilavelerle tercüme eden Mecdî (ö. 999/1590), Hadaikuş-şekaik'inde Mevlana Şemseddin'in Nahîfî mahlaslı bir şair olduğunu belirtir.[3] Kullandığımız bu üç eser şairimize en yakın olan eserlerdir. Nahîfî daha sonra yazılmış tezkirelerden Beliği'in eserinde yer alır.[4] Beliğ "üçüncü gülbün alimler ve müderrisler" içinde Köseç Şemsi Efendi'yi anlatımının sonunda "bir de Aydınlı Şemsi" vardır diyerek Usta Şems'i anlatır. Nahîfî'den daha sonraki tarihlerde (1662-1674 yıllarında) şeyhülislam olan Minkarizade Yahya Efendi'nin (ö. 1088/1677. hayatı için bkz.: DİA, XII, 444) ceddi olduğu, Bursa Dede Efendi Mescidi haziresinde medfun olduğu bu eserden öğrenilmektedir. Beliğ'in eserinden sonraki eserler de Nahîfî yer almamaktadır.

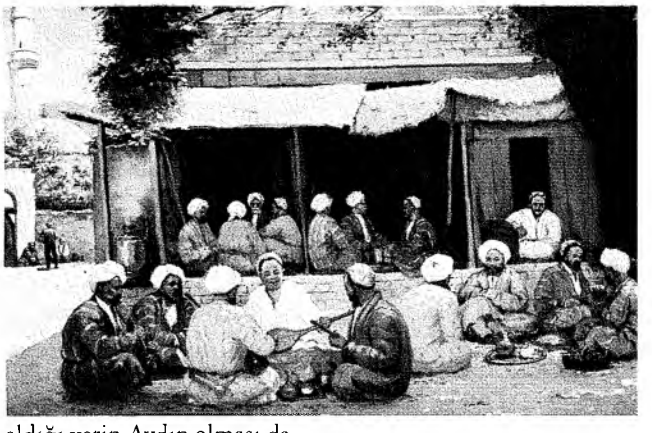
Yüzyılımızın başında Şemseddin Sami, Kamusul-a'lam adlı ansiklopedi çalışmasında Nahîfî hakkında verdiği bilgiler için Taşköprîzade'yi esas almakla birlikte "efadıl-ı rum" ifadesinden İstanbul anlamını çıkarmıştır. Eseri hakkında "ilm-i edvara müteallik meşhur bir dairesi vardır" ifadesi ise isabetlidir.[5] Mehmed Süreyya Nahîfî'yi anlatırken önce "Acemde okuyup" demesiyle onun Anadolu eğitimini gözardı etmektedir. Sultan'ın davet ettiğini belirten "bi'd-da've memalik-i Osmaniyeye gelip" cümlesinde "bid-da've" demesi de diğer kaynaklarda bulunmamaktadır. Öte yandan Nahîfî'nin eserinin "Bereket" adına ilk defa burada rastlıyoruz.[6] Hemen hemen aynı dönemin yazarlarından Bursalı Tahir'in tanıttığı Nahîfî Taşköprizade'deki bilgilerin özetidir.[7] Musikî tarihçisi ve nazariyatçısı Hüseyin Sadettin Arel ve Lakia Karabey'in makalelerinde Nahîfî yer almaktadır.[8] İki müellifin de verdikleri bilgiler Osmanlı Müellifleri'ndeki kısa bilginin tekrarı olmakla birlikte Arel Nahîfî'nin bir bestesinin günümüze ulaştığını ilk defa belirtmektedir. Ferid Kam Nahîfî hakkında ilk araştırma yapanlardan biridir.[9]

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'nde Nahîfî bibliyografyasında yer alan Nevizade Atai, Şakayık Zey-

li referansı yanlıştır.[10] Bir gurup ilim adamının hazırladığı tezkirelere göre divan edebiyatı şairlerinin listelendiği eserde Nahîfî maddesinde sadece kaynak olarak Sehî'ye işaret edilmiştir. Ancak bu eserden Nahîfî mahlaslı üç kişinin daha olduğunu öğreniyoruz.[11] Kadir Atlansoy'un Bursa vefeyatnamelerini inceleyerek yaptığı çalışmada Beliğ'in dışındaki diğer Bursa tezkirelerinde Nahîfî mahlaslı Şemseddin adlı bir şairin veya Usta Şems'in olmadığı görülmektedir.[12]

1-Nahîfî'nin Hayatı

Hakkında ilk bilgiyi veren Sehî, Mevlana Nahîfî'nin Guyende Usta Şems[13] diye meşhur olduğunu söylediğine göre, sesi güzel, makam icra edebilen bir hanende idi. Taşköprîzade'nin el-Mevla Şemseddin, Mecdî'nin Mevlana Şemseddin diye kaydettiği Nahîfî aslen Aydınlıdır.[14] Nahîfî mahlası kullandığı bilinen ilk şairdir.[15] İlk bilgileri aldığı kişiler "efadıl-ı rum" dendiği için bazıları bunu memleketi Aydın,[16] bazıları İstanbul anlamışlardır.[17] Ancak o tarihlerde İstanbul'un alınmamış olması dolayısı ile ilk eğitim aldığı yerin Aydın olması daha doğrudur. Gençliğinde aldığı temel bilgilerden sonra bilgi ve görgüsünü arttırmak için yolculuğa çıkmağa, o devirde moda olduğu üzere Anadolu'dan çıkıp İran'a[18] gitmeğe karar verdi. Herhalde o civardaki medrese eğitimini yetersiz buluyordu.[19] II. Murad'ın saltanat yıllarında (824-848/1421-1444) seyahata çıkan Şemseddin Hindistan'a, İran'a ve Arabistan'a gitti.[20] Sehî'den sonraki tezkirelerde Hindistan ifadesine rastlanmamaktadır.[21] Bağdat ve Tebriz şehrine uğraması kuvvetle muhtemel olan Şems-i Nahîfî buralarda çeşitli alimlerden ders almış, Arap ve Fars dillerini edebî sanatlarıyla (beliğ ve fasih) öğrenmiş,[22] musikî ilminde yeteneğini geliştirmişti.[23]



Şems-i Nahîfî sonra Anadolu'ya dönmüş musikîdeki mahareti sebebiyle Sultan II. Mehmed'in sarayına girmiş,[24] onun sohbetine aldığı nedimlerden olmuştu.[25] İran'dan gelen sazende Abdülkadir Gülâbî'nin[26] Sultan Fatih'i ziyaretinde Sultan'ın huzurunda bulunmuş, Sultan adına ona karşı beyitleri ve makamları kendisine ait bir beste düzenlemiş, böylece bu sanattaki üstünlüğünü, bilgi ve görgüsünü göstermiştir.[27] Nahîfî Şems-i Rumî, Sagari mahlaslı şair ve müzisyen Edirneli Kazzaz Ali ile bir araya gelip fasıllar yapardı. Ancak günün birinde Nahîfî Şems-i Rumî Sultan'ın huzurunda kaynaklarda nasıl ve ne olduğu açıklanmayan bir hata yapmış ve huzurdan uzaklaştırılmıştır.[28] Ahmed Refik'in yayınladığı 883/1478 tarihli defterde adı yer almadığına göre bu olayın bu tarihten önce olması mümkündür. Şems-i Rumî bundan sonra Bursa'ya yerleşmiş, insanlardan uzak yaşayarak musikî öğrenmek isteyenlere bir dirhem karşılığı ders verirmiş. Derslerden sonra eve gider, parası bitinceye kadar evden çıkmazmış. Zamanın büyükleri için Arapça, Farsça, Türkçe görünüşte övgü dolu, ama perde arkasında hicvedici kasideler gönderirmiş. Yetîme adında kızından başka kimseyle konuşmazmış. Ömrünün sonuna doğru aklı biraz zayıflamış, kendisine ikram edilen her şeyden padişah beni zehirletecek korkusuyla şüphelenir, yemezmiş.[29] 900/1494 yılı civarında[30] yani II. Bayezid'in saltanatının ortalarında ölmüştür.[31] Mezarının Bursa Dede Efendi Mescidi haziresinde olduğunu Beliğ kaydetmiştir.[32] Günümüzde Bursa'da bu adla herhangi bir mescid bilinmemekle beraber eski adıyla Mecnun Dede Mescidi olarak bilinen Çakırağa Camii bahsedilen yer olabilir.[33] Türkçe, Arapça, Farsça şiirleri olduğu söylenen Nahîfî Şems-i Rumî'nin Türkçe matlaını Sehî'den başka diğer tezkireler kaydetmemiştir.

Nahifi Usta Şems'in hiç bir eserinden bahsetmeyen Sehî'den sonra Taşköprîzâde musikî hakkında adını vermediği ancak içeriğinin "daire" yani musikî nazariyatı ve makamlara göre düzenlenmiş güftelerden oluşan bir eser yazdığını belirtir.[34] Bu eserin adı çok sonraları Mehmed Süreyya tarafından yazılan *Sicill-i Osmanî*'de "*Bereket*" diye verilir.[35] Buradan hareket eden bir çok kişi eserin bu adını tekrarlamıştır.[36] Besteler arasında Şemseddin Nahîfî'nin

evsat usulde bir ilahisinin günümüze geldiği söylenirse de[37] herhalde diğer Nahifi'lerle karıştırılmış olmalıdır.

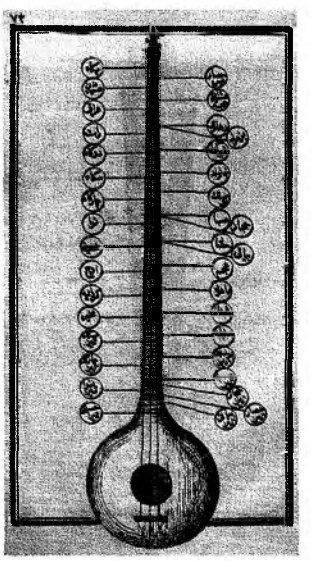
Arel ve Laika Hanım'ın Fatih dönemi musikîsi ile ilgili yazılarında Şemseddin Nahîfî'den de bahsederler. XV-XVI. yy.'da kullanılan musikî makamları, usuller ve çalgı aletleri Rauf Yekta, Arel, Laika Hanım tarafından Abdülaziz'in *Nekavatül edvar*'ı göz önüne alınarak işlenmiştir.[38] Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Arel ve Laika Hanım'ın *Külliyat* adlı eseri bizzat gördükleri anlaşılmaktadır.[39] Bursa'da musikîyi inceleyen Kösemihal ise bu şahıstan hiç bahsetmemiştir.[40] Aydınlı Şems'den ilk defa bahseden kişinin her kes kendi ulaşabildiği kaynak olduğunu sanmıştır. Nitekim Özcan Mecdî'nin, O. Akdoğu Uzunçarşılı'nın ilk defa ondan bahsettiklerini söylemişlerdir. Suphi Ezgi bu eseri Kanuni devrinde yazıldığını ifade etmiştir.[41] *Külliyat*'ın verdiği müsiki bilgileri üzerinde O. Wright uzun uzun durmuştur. Eserin tarihlendirilmesi üzerinde hiç durmamış ancak onu Osmanlı musikisi hakkında bilgi aktaran klasik eserler arasında değerlendirmiştir.[42] Süleymaniye Kütüphanesinde bir tek nüshası bilinen *Külliyat-ı Şems-i Rumî* (Süleymaniye Ktp., Bağdatlı Vehbi, nr. 1002) 197x128, 125x72 mm ölçülerinde 168 vr.lık bir güfte mecmuasıdır. Bu eserin her ne kadar Derviş Mehmed adlı biri tarafından yazılmış olsa da kullandığı kaynağın Aydınlı Şems-i Rumi'nin eseri olabileceği daha evvel üzerinde durulmuştu. Biz burada Şems-i Rumi'nin musiki mecmuasına ait olduğunu sandığımız kısımda verilen bilgileri değerlendirmeğe çalışacağız. Eserin içindekiler XV. yy. Osmanlı ve özellikle Orta Asya musiki bilgisine uygundur (makam tarifleri, makam tasnifleri, beyan-ı ika, usuller, formlar için bkz.: Uslu, Recep, "Fatih Dönemi Müsikişinaslarından Şemseddin Nahifi ve Bilinmeyen Bir Eseri", International Congress on Learning and Education in the Ottoman World Istanbul 12-15 April 1999, basılmamış bildiri).

Külliyyat-ı Şemsi Rumî'de Verilen Bilgilere Göre XV. yy.'da Bestekarlar

Eserde adı verilen bestekarlar ve kaç bestesinin yer aldığına gelince, alfabe sırasıyla: Abdülaziz b. Abdülkadir,[43] Abdülhak Fervây,[44] Abdülmü'min,[45] Abdürrahim Şems,[46] Ali Avvâd,[47] Ali Can Kalenderi,[48] Ali Sîtâî,[49] Asmaî,[50] Bedreddin Kulehduz,[51] Binâyî,[52] Cüneyd Minkar,[53] Çulha İlyas,[54] Emir Gazanfer,[55] Fatır Sagir,[56] Hacı Halilzade,[57] Hammam (Hümam) el-Mısrî,[58] Haydar Mısrî,[59] Hâce Abdülkadir,[60] Hâce Tahir, Hüseyin Mardinî,[61] İbn Harbende,[62] Kâşkenker,[63] Mahmud Kulehduz,[64] Mehmed Düyek,[65] Muhammed Lala,[66] Mehmed Siyah Kastamoni,[67] Mevlana Şems,[68] Muhyiddin Deştî,[69] Nasreddin İskenderânî,[70] Nu'man Herevî,[71] Öksüz Ali,[72] Rıdvan Şah,[73] Salgur Şah,[74] Seydi Ali Çelebi,[75] Sultan Ahmed Bağdadî,[76] Mevlana Şâvûr Kastamonî,[77] Şems-i Rumî,[78] Şeyh Safay-i Semerkandî,[79] Bayezid b. Hubla,[80] Üstad İshak.[81] Hz. Ali adına da bir beste yer almaktadır.[82] Görüldüğü gibi ondan fazla bestesi yer alanlar Bağdat ve Tebriz bestekarları Safiyyüddin Abdülmü'min, Hâce Abdülkadir, Ali Sitâî, Emir Gazanfer, Rıdvan Şah, Şems-i Rumî'den ibarettir.

Eserde adı geçen bestekarlar hakkında bulunabilen bilgiler: Tebriz ve Bağdat'ta kalan ve musiki bilgisini önemli derecede Orta Asya musikişinaslarına borçlu olan Nahifi Osmanlı sarayına geldikten sonra gördüğü ve beğendiği musikişinaslardan bazılarının eserlerini kaydetmiştir. 1494'de Şems-i Nahifi'nin öldüğü, 1451'de Osmanlı Sarayına geldiği, 1430 yıllarından önce Tebrize gittiği tahmin edilirse bu yıllardan önce ölmüş musikişinasları tanıması mümkün değildir. Onların ancak eserlerini tanımış olmalıdır.

Bunlar arasında Mevlana Şemsî ve Mevlana Şavur Kastamonî Anadoluda yaşayan Türklerden olup Usta Şems-i Nahifi ile çağdaştır. Mevlana Şemsî Kastamonu'ludur. Aynı zamanda kadılardan olduğunun ifade edilmesi iyi bir dinî tahsilinin olduğunu gösterir. Bestekarlığı, musikî bilgisi ve eserlerini bestelemesi sebebiyle Necatî'nin takdir ettiği bu şahıstan "Şems-i Edvarî" olarak bahsettiğini söyleyen Latifî Çelebi Mevlana Şemsî'nin musikîde bir eser sahibi olduğunu da söyler.[83] Mevlana Şemsî'nin bestelediği iki Farsça güfteli bir amel ile evsat usulde neva şebkâri'si olmak üzere üç tane bestesinin var olduğu bu eserdeki kayıttan bilinmektedir.[84] Ancak göremediğimiz Bodleian Library'deki iki güfte yazmasında daha fazla bestesinin kayıtlı olduğunu O. Wright'ın eserinden öğreniyoruz.[85] Mevlana Şâvûr Kastamonuludur. Kadılardandır. Dinî bilgisi yanında ilm-i edvarda maharetiyle de tanınmıştır. Birkaç matlaına yer veren Latifî onun bir musikî eseri yazdığını söyler.[86] Mevlana Mehmed Siyah Kastamonî Fatih dönemi musikîşinaslarından olarak değerlendirilmelidir. Candaroğulları zamanında Kastamonu'da medrese eğitimi gördüğü, dini ilimler, Arapça ve Farsça öğrendiği söylenebilir. Bir Farsça ve bir Arapça güfteli ırak ve acem makamında iki bestesi bu eserle bilinmektedir.[87] Osmanlı Arşiv kayıtlarında adına Hâce kelimesi ile rastlanmakta olan Abdülaziz'in[88] babası Celayirli Sultan Hüseyin ve Ahmed'in ve Timurluların yanında yaşayan meşhur musikîşinas ve nazariyatçı Hâce Abdülkadir Meragî'dir (ö. 1435). Hâce Abdülaziz Osmanlı ülkesine doğru hareket ederek Bursa'ya II. Murad'ın yanına geldi. Henüz Osmanlı tahtına geçen II. Murad, babası I. Mehmed'in ölümüyle harekete geçen ve Edirne'yi ele geçiren Düzme Mustafa'nın elinden 1422'de Edirne'yi aldığı[89] zaman Hâce Abdülaziz'e sanatı sebebiyle Hacı Temürhan (veya Temirhanlı) köyünü tımar olarak vermiştir.[90] Hâce Abdülaziz Fatih Sultan Mehmed'e Nekâvetül edvâr adında bir musikî nazariyat eseri yazmıştır. Abdürrahim Şems, Mehmed Düyek, Çulha İlyas, Hacı Halilzade, Hüseyin Mardinî, Öksüz Ali, Seydi Ali Çelebi, Üstad İshak'ın da Türk oldukları tahmin edilebilir. Öksüz Ali adında XVI. asırlarda yaşadığı tahmin edilen bir saz şairinin varlığı da bilinmektedir.[91] Bu kayıt onun XV. yy.'da yeni şairliğinin veya bestekarlığının olduğu dönemie gelmiş olabilir veya başka bir Öksüz Ali'dir. Üstad İshak Fatih döneminde bilinen Kanunî İshak olabilir. Eserde adı geçen Ali Can, kalenderî tarikatındandır.[92] Mevlevîlerde olduğu gibi kalenderî tekkeleri de edebî ve musikî toplantılarına sahne oluyordu. XV. yy.dan itibaren Anadoluda bir çok kalenderî şair yetişmiştir.[93] *Külliyatta* adı geçen iki kişinin mesleği tarih lugatı kitaplarına geçmemiş olan "kulehduz"luktur.[94] Mahmud ve Bedreddin adlı bu iki kişi kelimenin işaret ettiği anlamda külah yapımı işiyle meşguldur. Bu mesleği yapan kişilere Fatih dönemi defterinde de rastlanmaktadır.[95] Birinin mesleği pamuklu dokumacılık olduğu için olsa gerek Çulha diye tanınmıştır.[96]



Tanbur, "Kitab-ı İlmi"l Musiki Ala Vechi'l-Hurufat'tan.

Orta Asya, Tebriz, Bağdat musikişinasları: Bilindiği kadarı ile tarihte ve tezkirelerde Harbende diye bilinen kişi Cengiz'in torunu Olcayto Han'dır. Gazan Han zamanında Kirman ve Hürmüz taraflarında dolaştığı sıralarda (700/1300 yılından önce) bu lakabla tanınmıştır.[97] Onun oğlu olması muhtemel İbn Harbende'nin musikî ile uğraştığı bu eserle anlaşılmaktadır. Bunun tarih açısından uygun olduğu ortadadır. Sultan Ahmed Bağdadî Celayirli Sultanı olup kardeşi Hüseyin'in yerine Tebriz'de tahta geçti. Hattat, şair, iyi okçu, müzisyen biriydi. Abdülkadir Meragî onun yanında yirmi yıl kalmıştır.[98] Timur'dan kaçıp Bayezid'e sığınmış, Ankara savaşına sebep olmuş, daha sonra Tebriz'e dönüp tahtına geçmiş, ancak Karakoyunlular tarafından tahtı elinden alınıp öldürülmüştür (ö. 880/1410). Arapça, Türkçe, Farsça bilirdi. Farsça Divan'ı vardır.[99] Besteleri XV. yy. sonlarına kadar okunduğu bilinen Sultan'ın Türkçe bir şiiri neşredilmiştir.[100] Rıdvanşah, Sultan Hüseyin ve Sultan Ahmed Celayir devri müzisyenlerinden olup Hâce Abdülkadir Meragî ile nevbet-i müretteb için 778/1377'de iddiaya giren kişidir. Hâce Zeki Tebrizî'nin halefidir. Birkaç makam ve şubede bir nevbet yaptığı bilinmektedir.[101] Bu

mecmuada ondan fazla bestesine yer verilen Emir Gazanfer Celayirli bestekar bir devlet adamı olmalıdır. Pek çok bestesi kaydedilmiştir (bkz.: Wright, s. 297). Müstensihin imlasını yanlış yazdığı Ali Sitâî,[102] Safiyyüddin Abdülmü'min'in adı bilinen dört öğrencisinden en meşhur olanıdır.[103] Ali Sitai'nin de pek çok bestesi kaydedilmiştir (bkz.: Wright, s. 297). Eserde adı Abdülmü'min olarak geçen kişi meşhur nazariyatçı ve bestekar Safiyyüddin Abdülmü'min'dir. Binaî adlı bestekar Herat asıllı olup önceleri ilimle meşgul iken aşık olup ilmi bırakmış, müziğe merak sarmış, Hüseyin Baykara'nın çevresine girmekle beraber, Ali Şir Nevai ile geçinememiş, Herat'ta şöhrete ulaşamadığını görünce de Tebriz ve Irak'a gidip orada şöhret olabilmiştir. 1478 yılında tahta geçen Akkoyunlu Yakup Han'ın yanında itibar bulmuş, 1490'da Sultan Yakup Han ölünce Horasan'a Şahi Bey Han Özbek'in yanına dönüp kadıasker olmuştur. Özbekleri yenen Şah İsmail'in emriyle 1512'de öldürülmüştür. Halî mahlası ile Sadî Şirazî ve Hafız'ın şiirlerine nazireler, yazmış Behram ve Bihruz adlı divanı vardır.[104] Binayî'nin Risale der Musikî adlı eseri basılmıştır.[105] İki bestesi Sâilî mahlaslı bir şaire ait olan[106] Ali Avvad Tebriz musikişinaslarından olmalıdır. Mehmed Lala'nın nereli olduğu bu eserde belirtilmemekle beraber Hızır b. Abdullah'tan Mısırlı olduğunu öğreniyoruz.[107]

SONUÇ

Şimdiye kadar üzerinde durulmamış Aydınlı Şemseddin Nahîfî Bağdat ve Tebriz'de musikî bilgisini geliştirmiş, Fatih zamanında Edirne sarayında bulunmuş, yaptığı bir hatadan dolayı onun tarafından saraydan uzaklaştırılmıştır. Bursa'da II. Bayezid döneminin başlarında ölmüş bir musikîşinastır. Bugüne kadar yazarı hakkında ciddi hiç bir bilgi bilinmeyen eserinin önemli bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Bu eserin incelenmesi sayesinde XV. yy. hatta XIV. yy.'da Orta Asya ve Osmanlılarda Fatih ve II. Bayezid zamanında yaşamış müzisyenlerin besteledikleri eserleri, kullanılan makamları ve usullerini öğrenmekteyiz. Edirne sarayında icra edilen bu besteler arasında Fatih'in zevkle dinlediği Arapça veya Farsça güfteli besteler bu eserden öğrenilmektedir. Öte yandan Timur'un torunu İbn Harbende'nin bir musikişinas olduğu bu eserle ortaya çıkmaktadır. Eserin Abdülkadir Meragi'ye en yakın kaynak olması açısından verdiği besteler diğerlerine göre daha güvenilir bilgilere dayanmaktadır.

---

1 Sehî, *Tezkire: Heşt Bihişt* (haz.: Mustafa İsen), İstanbul 1980; orijinal tıpkıbasım nşr. Günay Kut, İstanbul 1978, vr. 67b.

2 Taşköprîzade, *Şekaikun-numaniyye* (nşr. Ahmed Subhi Furat), İstanbul 1985.

3 Mecdî, *Hadaikuş-şekaik* (nşr. Abdülkadir Özcan), İstanbul 1269'dan ofset İstanbul 1986, I, 231-232.

4 Beliğ İsmail (ö. 1142/1729), *Güldeste-i Riyaz-i İrfan,* Bursa 1885, s. 333.

5 Şemseddin Sami, *Kamusul-a'lam,* İstanbul 1316/1898, IV, 2871.

6 Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî,* Heppenheim 1971, III, 161-162

7 Bursalı Tahir, *Osmanlı Müellifleri,* İstanbul 1915, I, 333; a.mlf., *Aydın Vilayetine Mensup... Teracim-i Ahvali,* İzmir 1994, s. 32-33. Buradaki bilgiler Osmanlı Müellifleri adlı eserindekinin aynısıdır.

8 Arel, Sadettin, "Fatih Devri Musikîsi", *Musikî Mecmuası,* sy. 63, 1953, s. 76; Karabey, Laika, "Fatih Devri Musikîsi Hakkında Kısa bir Mütalaa", *Musikî Mecmuası,* S. 63, 1953, s. 92.

9 Kam, Ferid, "Aydınlı Şemseddin Nahifi", *Hisar,* 16 Mart 1950. Bu araştırmanın bilgilerini Özalp, *Türk Musikisi Tarihi,* I, 132'de özetleyerek tekrar etmiştir.

10 "Nahîfî, Şemseddin", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* İstanbul 1986, VI, 498-499.

11 İpekten, Haluk v.dğr., *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı Şairleri,* Ankara 1988, s. 314. Diğerleri: Nahîfî Mehmed (ö. 1018/1609) ve Nahîfî Süleyman (ö. 1151/1738).

12 Atlansoy, Kadir, *Bursa Şairleri,* Bursa 1998, s. 181-341.

13 Sehî, *Tezkire* (haz.: İsen), s. 133.

14 Taşköprîzade, s. 216; Mecdî, s. 231.

15 İpekten, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı Şairleri,* Nahifi md.leri

16 Bursalı Tahir, *Osmanlı..*, I, 333; "Nahifi", *Türk Dili Edebiyatı Ansiklopedisi,* VI, 498. Şems-i Rumî nisbesinin izahı da budur.

17 Şemseddin Sami, *Kamusul-a'lam,* IV, 2871; Karabey, "Fatih Devri Musikisi", *Musikî Mecmuası,* S. 63, 1953, s. 92; Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi,* İstanbul ts. (1986), I, 132.

18 Latifî, *Tezkire,* İstanbul 1314/1896, s. 289'da Fatih döneminde İran'a gitmenin moda olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca tezkirelerde bunun bir çok örneği vardır.

19 Nitekim o devirde Aydın-Birgi'de bir medresenin var olduğunu biliyoruz. Baltacı, Cavit, *Osmanlı Medreseleri,* İstanbul 1986, s. 160.

20 Sehî, 133.

21 Taşköprîzade, 216; Mecdî, 231.

22 Sehî, 133.

23 Taşköprîzade, 216; Mecdî, 231; Beliğ, 333.

24 Taşköprîzade, 216; Mecdî, 231.

25 Beliğ İsmail, *Güldeste-*, s. 333.

26 Sehi'de yer alan İran'dan gelen ifadesi Abdülkadir'in İran'lı olduğu şeklinde anlaşılmasına yol açmaktadır (mesela bkz.: Özalp, *Türk Musikisi Tarihi,* I, 132). Fars tezkirelerinde Gülâbî mahlasına rastlanamamıştır. Türk tezkirelerinde Gülâbî mahlaslı tek şair ise Bayezid'in musahiplerinden Müeyyedzade'nin Amasya'da himaye ettiği söylenen bu şairdir ve bu şairin Edirneli Nazmi'nin Mecmuatü'n-nezair'inde bir Türkçe şiirinin var olduğu ifade edilir (Köprülü, M. Fuad, *İlk Mübeşşirler: Milli Edebiyat Ceryanının İlk Mübeşşirleri,* İstanbul 1928, s. 63).

27 Sehî, 133; Mecdî, 232; Sehî'nin Abdülkadir Gülâbî, Mecdî'nin Acemden gelen Abdülkadir dediği şahsa daha sonraki bir eserde Abdülkadir Meragî denmesi yanlıştır: İzgi, Cevat, *Osmanlı Medreselerinde İlim, I-II,* İstanbul 1995, I, 469.

28 Taşköprîzade, 216; Mecdî, 231.

29 Taşköprîzade, 216; Mecdî, 231-232.

30 Taşköprîzade, 216.

31 Mehmed Süreyya, Sicill, II, 161.

32 Beliğ, 333. 1662-1674 tarihlerinde Şeyhülislam olan Minkarizâde Yahya Efendi'nin (ö. 1088/1677) Nahîfî'nin torunu olduğunu yine Beliğ'den öğreniyoruz. Minkarizâde'nin babası Mekke kadısı Alanyalı Ömer Efendi'dir. Minkarizâde müderrislikten sonra Mekke kadısı (1648), üç kere Mısır kadılığı, İstanbul kadısı (1658), Rumeli kazaskeri (1661) ve en son Şeyhülislamlık (1662-1674) yapmıştır. Felç olduğu için emekliye ayrılmıştır (Danişmend, İsmail Hami, İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, İstanbul 1947, III, 536). Esrar Dede semaya izin vermeyen bu şeyhülislamı "üç gün içinde felç olmuştur" diye anar: Esrar Dede, *Tezkire-i Şuara-i Mevleviyye* (haz.: İlhan Genç, İnceleme ve Metin, doktora tezi, 1986, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), II, 259

33 Yakup Tuncer'in yüksek lisans tezi XV. Yüzyıl Mahkeme Sicillerine Göre XV. Yüzyıl Bursa Vakıfları (1992, Uludağ Üniversitesi)'nda Bursa'da Mecnun Dede Mahallesi kaydedilmiştir, Dede Efendi Mescid'ine ise rastlanmamaktadır. Çakırağa Camii'nin Fatih döneminde yaptırıldığı bilinmektedir. Bayrak, M. Orhan, *Marmara Bölgesi Doğal ve Tarihi Yerler Sözlüğü,* İstanbul, ts., s. 83; Karaçağ'ın incelediği Bursa'daki 14-15. yy. mezartaşları arasında Nahifi'nin mezar taşı yer almamaktadır (Karaçağ, Demet, *Bursa'daki 14-15. yy. Mezartaşları,* Ankara 1994).

34 Taşköprîzâde, 216; Taşköprizâde'nin eserini tercüme eden Mecdî'den itibaren bu konu tekrarlanır. Mecdî, 232; Beliğ, 333; Bursalı Mehmed, *Osmanlı Müellifleri,* I, 333.

35 Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî,* III, 162.

36 Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Musiki Hayatı", TTK *Belleten,* XL/161, Ankara 1977, s. 80; a.mlf., *Osmanlı Tarihi,* Ankara 1988, II, 608; Kam, *Hisar*'dan Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, I, 132; Ergin, Osman Nuri, *Türkiye Maarif Tarihi,* İstanbul 1977, I, 25; Sevengil, Refik Ahmed, *Fatih Devrinde Alimler Sanatkarlar,* İstanbul ts. (Nebioğlu yayınları), s. 54, 82; Akdoğu, Onur, *Türk Müziği Bibliyografyası,* İzmir 1989, s. 14-15; Özcan, Nuri, "XV-XVI. yy.'da Musiki", *XV ve XVI. asırları Türk Asrı Yapan Değerler,* İstanbul 1997, s. 474.

37 Kam, *Hisar*'(1950)dan Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, I, 132; Arel, "Fatih Döneminde Musiki", *Musikî Mecmuası,* S. 63, 1953, s. 76; Karabey, "Fatih Devri Musikîsi Hakkında Kısa bir Mütalaa", *Musikî Mecmuası,* S. 63, 1953, s. 92; Arel'e göre Fatih döneminden kaldığı söylenen diğer besteler: 1- Şehzade Korkud'un kürdî peşrevi, 2- Beste-i kadim Dügah ayin, 3- Beste-i kadim Hüseynî ayin, 4- Beste-i kadim Pençgah ayin. XVII. yy.'da yazılmış mecmuaları inceleyen (bkz.: Ergun, Sadettin Nüzhet, *Türk Musikîsi Antolojisi*, I-II, İstanbul 1942I, 791 vd.) Ergun'un kaydettiği XVIII. asır ve daha sonrasına ait örnekler arasında verdiği güftesi Nahifi'lere ait ilahiler bkz.: Ergun, I, 196 (evc ilahi), 242 (rehavi tevşih, evsat), 390 (muhayyer buselik).

38 Rauf Yekta, "Türk musikisine dair tetebbular", *Milli Tetebbular Mecmuası,* S. 3-4, İstanbul 1331, s. 457-463; Arel, "Fatih Devri musikisi", *Musikî Mecmuası,* S. 63; Laika Karabey'in aynı dergideki makalesi; Uzunçarşılı da kısa bir özet verir: *Osmanlı Tarihi,* II, 608.

39 Arel, "Fatih Devri Musikisi", s. 76; Karabey, "Fatih Devri Musikisi...", s. 92; Ezgi, *Nazari.. Türk Musikisi*, İstanbul 1940, IV, 2.

40 Kösemihal, Mahmud Ragıp, *Bursada Musikî,* Bursa 1943, II. Murad-II. Bayezid arası musikiyi s. 6-10'da anlatır.

41 Ezgi, *Nazari Ameli Türk Musikisi*, II, 1933, s. 262.

42 Wright, O., *Words Without Songs,* London 1992, s. 35-159.

43 vr. 130a.

44 vr. 63b.

45 vr. 6a, 7a, 8a, 9a, 10a, 11b, 12b, 30a, 41b, 42a, 42b, 49, 64a, 64b, 65a, 68a, 69b, 71b, 101b, 105a, 124a, 125a, 145a = toplam 23. Safiyyüddin ve Abdülmümin adlarıyla Gotha, Nuruosmaniye ve Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 300.

46 vr. 59a.

47 vr. 47b, 48b, 135b. Bodleian yazmasında besteleri için bkz.: Wright, s. 297.

48 vr. 57a, 57b. 62b, 75a, 75b, 76a, 93b, 123a. Bodleian yazmasında besteleri için bkz.: Wright, s. 297.

49 vr. 14b, 15b, 16b, 17a, 18a, 18b, 19b, 20b, 21b, 22b, 23a, 24a, 25a, 26a, 27a, 27b, 28b, 29b, 33a, 33b, 36b, 37a, 38b, 39b, 40a, 40b, 43b, 69a, 73b, 79a, 81a, 83a, 83b, 84b, 86a, 88b, 89b, 90a, 91a, 98a, 107a, 111b, 121a, 126a, 127a, 137b = 46. Ali Sitai ve Sitai şeklinde Gotha, Nuruosmaniye ve Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 297, 300.

50 vr. 31a. Bodleian yazmasındaki bir bestesi için bkz.: Wright, s. 297.

51 vr. 72a, 92b. Bodleian yazmasında bestesi için bkz.: Wright, s. 299.

52 vr. 87b, 89a.

53 vr. 61b, 62a, 109b, 122a= 4.

54 vr. 134b.

55 vr. 44a, 44b, 45b, 53b, 54b, 55b, 56b, 65b, 69b, 70a, 71a, 78a, 86b, 91b, 95a, 96b, 97a, 97b, 99a, 101a, 101b, 105a, 111a, 112a, 113b, 115a-b, 119b, 120a, 124b, 131b, 132b, 136b, 137a, 138b, 140b, 141b = 36. Bodleian yazmalarındaki besteleri için bkz.: Wright, s. 297-298.

56 Bu isim tam okunamadı, vr. 71b.

57 vr. 120b.

58 vr. 66a, 78b, 84a, 99b, 100a, 133a= 6.

59 vr. 112a. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 298.

60 vr. 56a, 66a, 79b, 85b, 94b, 103a, 106b, 128a, 132a, 134a= toplam 10. Gotha ve Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 298.

61 vr. 142b.

62 vr. 74b, 92a, 119a. Bodleian yazmasında besteleri için bkz.: Wright, s. 298.

63 vr. 109b.

64 vr. 110a. Muhammed Kulehduz adıyla Bodleian yazmasında besteleri için bkz.: Wright, s. 299.

65 vr. 87a. Bodleian yazmasında besteleri için bkz.: Wright, s. 299.

66 vr. 122b.

67 vr. 67a, 123b.

68 vr. 80a, 81b. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 299.

69 vr. 52b, 82a, 140a.

70 vr. 47a, 50a, 60a, 98b. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 299.

71 vr. 37b, 101a. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 299.

72 vr. 103b.

73 vr. 31b, 32a, 32b, 39a, 45a, 46a, 56a, 81b, 102b, 127b, 143a, 144b= 12. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 300. Bu yazmaların birinde udi olduğu belirtilmiştir.

74 vr. 41a.

75 vr. 104b. Bodleian yazmasında bir bestesi için bkz.: Wright, s. 300.

76 vr. 76b, 88a, 109a. Gotha ve Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 300.

77 vr. 67b, 82b, 105b, 116a, 126a, 128b, 135a, 139a= 8.

78 vr. 57a, 58a, 58b, 59b, 68b, 73a, 74a, 77a, 116b, 117a, 118a, 121b, 129b= 13. Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 300.

79 vr. 51b, 63a, 131a, 133b, 144a= 6. Safa ve Şeyh Safa adıyla Gotha, Nuruosmaniye ve Bodleian yazmalarında besteleri için bkz.: Wright, s. 300.

80 vr. 126b.

81 vr. 129a.

82 vr. 94b.

83 Latifî, s. 208.

84 *Külliyat-ı Şems-i Rumî,* vr. 80a, 81b.

85 Wright, 288, 299.

86 Latifî, 199-200; Uzunçarşılı, II, 608.

87 *Külliyat-ı Şems-i Rumî*, vr. 67a, 123b.

88 BA, *Maliyeden Müdevver Defter*, nr. 180/35, vr. 22. Türkçemizde Hâce kelimesinin Hoca şeklinde telaffuzu da vardır.

89 Bu mücadele için bkz.: İnalcık, Halil, "Murad II", İA, VIII, 599-600; Tekindağ, M. C. Şehabeddin, "Mustafa", *İA,* VIII, 687-688.

90 Bu timar köyünün II. Bayezid devrinde tutulan 1485 (890) tarihli muhasebe defterine göre hala Hâce Abdülaziz'e ait olduğu görülmektedir. BA, *Maliyeden Müdevver Defter*, nr. 180/35, vr. 22.

91 Eren, Hasan, *Türk Saz Şairleri*, İstanbul 1952, s. 1-5; Köprülü, M. Fuad, *Türk Saz Şairleri*, İstanbul 1940, II, 10.

92 Fatih'in huzurunda bulunan bir başka kalenderi şairin mahlası ise Lealî'ydi bkz.: Sehî, s. 117. O devirde mevlevîler kadar kalenderîlerin önemi vardı. Nitekim XV. yy.da Anadolu'da kalenderiliğin önemli ismi Otman Baba Fatih'le dostluk kurmuştu. Ocak, A. Yaşar, *Kalenderiler: XIV-XVII. Yüzyıllar*, Ankara 1992, s. 100.

93 Seydi Ali Reis'le Hindistan seferine çıkan Yetim Ali Çelebi bunlardan biridir. Köprülü, *İlk Mübeşşirler*, s. 59; Ocak, *Kalenderiler*, s. 226, 228.

94 Kulehduz kelimesi Kepeci, Kamil, Tarih Lugatı; Pakalın, Mehmed Z., *Osmanlı Tarih Deyimleri*; Sertoğlu, M., *Osmanlı Tarih Lugatı* gibi eserlerde görülememiştir.

95 "883/1478 Senesi Defteri", Tarih-i Osmani Encümeni, S. 49, İstanbul 1335-1337, s. 12, 18.

96 Emecen, F., "Cullah", *DİA*, VIII, 83.

97 Devletşah, *Tezkire* (trc.: Necati Lugal), İstanbul 1977, I, 335, 336; Şeref Han, *Şerefname*, s. 31; Bu lakabla tanınan başka biri bulunamadı. Olcayto Han hk.da Abdullah b. Ali el-Kâşânî (ö. 716/1316), *Târîh-i Olcaytu Sultan Muhammed Hudâbende*, Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 3019, vr. 135-245.

98 Devletşah, *Tezkire*, I, 466-468; Sümer, F., "Ahmed Celayir", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*: DİA, II, 53-54.

99 Divan'ın bir-iki yazması: Süleymaniye, Ayasofya, nr. 3924, 55 vr.; Süleymaniye, Lala İsmail, nr. 429, 98 vr.

100 Köprülü, M. Fuad, "XV. asırda bir azeri şairi", *Hayat Mecmuası*, S. 82, İstanbul 1928, s. 2-3; Bu şiirin de yer aldığı Ömer b. Mezid'in 840/1437'de derlediği Mecmuatü'n-nezair'i daha sonra yayınlanmıştır (haz.: Mustafa Canpolat, Ankara 1982, Sultan hakkında bkz.: s. 12, 223).

101 Abdülkadir Meragî, *Makasıdü'l-elhan* (nşr. İhsan Yarşatır), Tahran, ts., s. 139; a.mlf., *Şerh-i Edvar* (nşr. Taki Biniş), Tahran 1370, s. 393; Muinüddin, *Ravzatü'l-cennat* (nşr. M. Kazım İmam), Tahran 1959, II, 39; Dihhuda, *Lugatname*, XV, 498; Terbiyet, M. Ali, *Danişmendan-ı Azerbaycan*, Tahran 1935, s. 160; Bardakçı, M., Maragalı Abdülkadir, İstanbul 1986, s. 25-26.

102 Kelimenin imlası Osmanlı harfleriyle sin.te.elif.ye.ye olması gerekirken sin.ye.te.elif.ayın.ye şeklinde yazmıştır.

103 Diğerleri Şeyh Şemseddin Ahmed Sühreverdi, Hasan Zamiri, Hüsameddin Kutluboğa. bkz.: Abdülkadir Meragî, Makasıd, s. 139; amlf., *Şerh-i Edvar*, s. 393; Ali Sitâî'nin bazı bestelerinin güfteleri Nuruosmaniye, nr. 3652'de: Rast nevbet, vr. 11a; 2 Irak amel, vr. 46a-b; Isfahan kavl, vr. 51a; Isfahan kavl, vr. 54b; Kuçek çardarb, vr. 73a; Kuçek amel, vr. 74a; Büzürk kavl, vr. 80a; Zengule amel, vr. 95a-96a; Buselik neva gazel, 153a; Buselik amel, vr. 160a. Bir iki eksik ile Bardakçı da bunları sıralamıştır: Bardakçı, Maragalı, s. 124. Hızır b. Abdullah bu bestekarı "Üstad alaüddevle ved dîn Ali Sitai" şeklinde anar, Hızır b. Abdullah, s. 138, 191.

104 Ali Şir Nevâî, *Mecalisü'n-nefais* (nşr. Hüseyin Ayan vdğr.), Erzurum 1995, s. 71; a.e. (Kazvini tercümesi, nşr. Ali Asgar Hikmet), Tahran 1323/1944, s. 232-233.

105 Binâî, Risale der Musikî (tıpkıbasım: nşr. Nasrullah Purcevadi), Tahran 1989.

106 vr. 47b, 48b. Latifî Necati'yi anlatırken "Edirne'de Sâilî nam bir şairin kuludur" der. Ancak ne Sehî, ne de Latifî bu Edirne'li şairin hayatı hakkında bir bilgi vermezler. Fakat II. Bayezid devrinde yazılmış inamat defterinde Sâilî adlı bir şairin padişahtan bir çok kere caize aldığı görülmektedir (Defter-i Müsveddat-ı İnamat: h. 909-917, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. 071'den Erünsal, Tarih Enstitüsü Dergisi, X-XI, İstanbul 1981, s. 341). Ayrıca Orta Asya'da 9. asırda yaşamış iki Sâyilî mahlaslı şair vardır bkz.: Hayyampur, Ferheng-i Suhenveran, s. 259-260.

107 Hızır b. Abdullah ve Kitabül Edvar (haz. M. Sadreddin Özçimi, yüksek lisans, 1989), MÜ Sosyal Bilimler, s. 138, 191

ARŞİV VESİKALARI

BA, Maliyeden Müdevver Defter, nr. 180/35;

"883/1478 Senesi Defteri", Tarih-i Osmani Encümeni, s. 49, İstanbul 1335-1337;

Defter-i Müsveddat-ı İnamat: h. 909-917, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. 071;

KAYNAKLAR ve ARAŞTIRMALAR:

Abdülkadir Meragî (ö. 838/1435), *Makasıdü'l-elhan* (nşr. İhsan Yarşatır), Tahran, ts.; a.mlf., Şerh-i Edvar (nşr. Taki Biniş), Tahran 1370.

Akdoğu, Onur, *Türk Müziği Bibliyografyası*, İzmir 1989.

Ali Şir Nevai (ö. 906/1501), *Mecalisü'n-nefais* (nşr. Hüseyin Ayan vdğr.), Erzurum 1995; a.e., (Kazvini tercümesi, nşr. Ali Asgar Hikmet), Tahran 1323/1944.

Anonim, *Mecmua-i Musikî*, Nuruosmaniye, nr. 3652; Anonim, *Tevarih-i Âl-i Osman* (haz.: Nihat Azamat), İstanbul 1992, s. 114.

Arel, Sadettin, "Fatih Devri Musikîsi", *Musikî Mecmuası*, S. 63, 1953, s. 76.

Aşık Çelebi (ö. 979/1572), *Meşairu'ş-şuara* (tıpkıbasım. nşr. O. G. Meredith), Cambridge 1971.

Aşıkpaşazade (ö. 889/1484), *Tevarih-i Al-i Osman* (nşr. Nihal Atsız), İstanbul 1949.

Bağdadlı İsmail Paşa, *Hediyyetü'l-ârifin* (nşr. İbnülemin M. Kemal İnal vdğr.), I-II, İstanbul 1951.

Baltacı, Cavit, *Osmanlı Medreseleri*, İstanbul 1986.

Bardakçı, M., *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986.

Beliğ İsmail (ö. 1142/1729), *Güldeste-i Riyaz-i İrfan*, Bursa 1885.

Beyanî (ö. 1006/1597), *Tezkiretü'ş-şuara* (haz.: İbrahim Kutluk), Ankara 1997.

Binaî, *Risale der Musikî* (tıpkıbasım nşr. Nasrullah Purcevadi), Tahran 1989.

Bursalı Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul 1915.

Danişmend, İsmail Hami, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul 1947.

Dânişpejuh, M. Takî, "Edvâr-ı Sultânî", *Hüner u Merdum*, S. 173, Tahran 2535 şş., s. 18.

Devletşah (ö. 900/1495), *Tezkire* (trc.: Necati Lugal), İstanbul 1977.

Deyhim, M., *Tezkire-i Şuara-i Azerbaycan*, Tebriz 1986.

Dihhuda, *Lugatname*, I-, Tahran 1958.

Emecen, Feridun, "Cullah", *DİA*, VIII, 83.

Eren, Hasan, *Türk Saz Şairleri*, İstanbul 1952, s. 1-5.

Ergin, Osman Nuri, *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul 1977, I, 25.

Esrar Dede, *Tezkire-i Şuara-i Mevleviyye* (haz. İlhan Genç, İnceleme ve Metin, doktora tezi, 1986, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ezgi, *Nazari Türk Musikisi*, II, İstanbul 1933; IV, İstanbul 1940.

Gelibolulu Mustafa Ali (ö. 1008/1600), *Künhü'l-ahbar'ın Tezkire Kısmı* (haz.: Mustafa İsen), Ankara 1994.

Gökbilgin, M. Tayyib, "Müeyyedzade", *İslam Ansiklopedisi*, VIII, 786.

Hacı Kemal, Eğridirli, *Camiü'n-nezair*, 918/1512'de derlenen bu eserdeki şairler için bkz.: Köprülü, *Milli Edebiyatın İlk Mübeşşirleri*, s. 61-62.

Hadidî (ö. 940/1533), *Tevarih-i Âl-i Osman* (haz. N. Öztürk), İstanbul 1991.

Hayyampur, Abdürresul, *Ferheng-i Suhenveran*, Tebriz 1340.

Hızır b. Abdullah ve Kitabül Edvar (haz.: M. Sadreddin Özçimi), yüksek lisans, 1989, MÜ Sosyal Bilimler.

Hüdavendigar Vilayeti İmar Defteri: 1307-1309/1891-93 (Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, V/5, Bursa 1993 içinde).

İbn Kemal (ö. 940/1534), *Tevarih* (haz.: Ş. Turan), Ankara 1957

İnalcık, Halil, "Murad II", *İA*, VIII, 599-600.

İpekten, Haluk v.dğr., *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı Şairleri*, Ankara 1988.

İzgi, Cevat, *Osmanlı Medreselerinde İlim, I-II*, İstanbul 1995.

Kadızade Mehmed (ö. 899/1494), *Risale-i Musikî* (haz.: Nuri Uygun, yüksek lisans tezi, 1990), Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kam, Ferid, "Aydınlı Şemseddin Nahifi", *Hisar*, 16 Mart 1950.

Karabey, Laika, "Fatih Devri Musikîsi Hakkında Kısa bir Mütalaa", *Musikî Mecmuası*, S. 63, 1953, s. 92.

Katip Çelebi (ö.), *Keşfü'z-zunun* (nşr. M. Şerefettin Yaltkaya), Ankara 1941.

Kepeci, Kamil, *Tarih Lugatı*, İstanbul 1952.

Kınalızâde (ö.), *Tezkire* (haz.: İbrahim Kutluk), Ankara 1978.

Kocaoğlan, Meriç, *Şair Bestekarlar*, İÜ Türkiyat Araştırma Enstitüsü, tez, nr. 743.

Köprülü, M. Fuad, *Türk Saz Şairleri*, İstanbul 1940, II, 10.

Köprülü, M. Fuad, *İlk Mübeşşirler, Milli Edebiyat Ceryanının İlk Mübeşşirleri*, İstanbul 1928.

Köprülü, M. Fuad, "XV. asırda bir azeri şairi", *Hayat Mecmuası*, S. 82, İstanbul 1928, s. 2-3.

Kösemihal, Mahmud Ragıp, *Bursada Musikî*, Bursa 1943.

Latifî, *Tezkire*, İstanbul 1314/1896.

Levend, Agah Sırrı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1984.

Mecdî, *Hadaikuş-şekaik* (nşr. Abdülkadir Özcan), İstanbul 1269'dan ofset İstanbul 1986.

Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, Heppenheim 1971.

Muinüddin İsfizari (ö. 915/1509), *Ravzatü'l-cennat* (nşr. M. Kazım İmam), I-II, Tahran 1959.

Ocak, A. Yaşar, *Kalenderiler: XIV-XVII. Yüzyıllar*, Ankara 1992

Oruç Beğ (ö. 907/1502'den sonra), *Tevarih: Oruç Beğ Tarihi* (haz.: N. Atsız), İstanbul, ts. (Tercüman yayını).

Ömer b. Mezid (ö. 840/1437'den sonra), *Mecmuatü'n-nezair* (haz.: Mustafa Canpolat), Ankara 1982, Bu eser 840/1437'de derlenmiştir.

Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul ts. (1986),

Özcan, Nuri Bey'in yazma mecmualarla ilgili özellikle dini güfteleri belirleyen basılmamış çalışmasından da faydalandık. Kendisine teşekkür ederiz.

Özcan, Nuri, "Osmanlılarda Musikî", *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul 1993, III. cilt içinde.

Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1969.

Pakalın, Mehmet, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, I-III, Ankara 1983.

Rauf Yekta, "Türk Musikîsine Dair Tetebbular", *Milli Tetebbular Mecmuası*, I/3-4, İstanbul 1331, s. 457-463; II/4 (1331), s. 135-141.

Rıza (ö. 1082/1671), *Tezkire*, İstanbul 1316.

Riyazi (ö. 1054/1644), *Riyazü'ş-şuara*, DİA Ktp., nr. 4005.

Riyazizade, *Esmaü'l-kütüb* (nşr. M. Altunci), Kahire ts. (Mektebetül Hanci).

883/1478 Senesi Defteri (Ahmed Refik, "Fatih Devrine Ait Vesikalar: 883/1478 Senesi Defteri", Tarih-i Osmani Encümeni, sy. 49, 1335-1337, s. 1 vd).

Sehî, *Tezkire: Heşt Bihişt* (haz.: Mustafa İsen), İstanbul 1980.

Sertoğlu, Mithat, *Osmanlı Tarih Lugatı*, İstanbul 1986.

Sevengil, Refik Ahmed, *Fatih Devrinde Alimler Sanatkarlar*, İstanbul ts. (Nebioğlu yayınları).

Sümer, Faruk, "Ahmed Celayir", *DİA*, II, 53-54.

Şems-i Rumî, *Küll-i Külliyyat-ı Şems-i Rumî*, Süleymaniye Ktp., Bağdatlı Vehbi, nr. 1002.

Taşköprîzade, *Şekaikun-numaniyye* (nşr. Ahmed Subhi Furat), İstanbul 1985.

Terbiyet, M. Ali, *Danişmendan-ı Azerbaycan*, Tahran 1935.

Tolasa, Harun, *Sehî, Latîfî, Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre XVI. yy. Edebiyat Araştırması ve Tenkidi*, İzmir 1983.

Tursun Bey (ö. 905/1500), *Tarih-i Ebülfeth* (haz.: Mertol Tulum), İstanbul 1977.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Musiki Hayatı", TTK *Belleten*, XL/161, Ankara 1977, s. 80; a.mlf., Osmanlı Tarihi, II, Ankara 1988.

Wright, O., *Words Without Songs*, London 1992.

XVII. YÜZYILIN BÜYÜK BESTEKÂRLARINDAN ITRÎ

DR. RECEP USLU
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ KONSERVATUARI

Yenikapı Mevlevihanesi'nde bir pazartesi günü heyecan verici bir durum yaşanıyordu. İçerde şeyh'in post duasını bitirmesinin ardından bir naat okunuyor, dervişler, bir kısmının gözleri süzük, bir kısmının ise kapalı huşu ve huzur içinde naatı dinliyorlardı. Daha sonra neyzenlerin yaptığı bir taksimin ardından mutrib heyetinin seslendirdiği ayinin çoşkusu ruhları sarmış, Dede'den mukabele alan dervişler sırayla meydanda semaya geçiyorlardı. Bir elleri havada bir elleri yere dönük haktan alır halka veririz anlayışını göstererek vecd ve istiğrakla sema yapıyorlardı. İlk defa icra edilen bu mevlevi ayinin güftesini o tatlı davudi sesiyle Itrî okuyor, ayinin nurani havasını ruhlara hissettiriyordu. Okunan naatın ardından icra edilen bu segah ayinin bestekarı ise yine Itrî idi.

Türk musikisinin büyük üstadlarından biri olan Itrî'nin asıl adı Mustafa, lakabı Buhurizade, mahlası Itrî'dir. İstanbul'da Mevlana kapısı yakınlarında "Yaylak" denen yerde doğdu. Doğum tarihi bilinmemekle birlikte 1630'dan sonra doğduğu tahmin edilmektedir. Buhurizade lakabından ailesinin tüccar olduğu çıkarılabilir. Dini ilimlerle birlikte Arapça ve Farsça öğrendi. Öğrenimi sırasında ayrıca güzel yazıya merak sardığı için Siyahi Ahmed Efendi'den hat dersleri alarak talik yazıda üstad oldu. Itrî'nin Hafız Post'un güfte mecmuasına kendi talik hattı ile bazı güfte ilavelerinde bulunmuş olduğu araştırmacılarca kabul görmüş, nitekim Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan mecmuada böyle ilaveler açıkça görülmektedir (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan, nr. 1724).

Itrî Osmanlı padişahı IV. Sultan Mehmed'den himaye görmüş önemli bir hanende ve bestekardır. Nedimi olduğu padişahın huzurunda yapılan fasıllara hemen her zaman aranan eleman olarak katılmıştır. Esad Efendi'nin Atrabül asar'ında ve Şeyhi'nin Vekayiul fuzala'sında belirttiği gibi çeşitli hediyelerle bu padişahtan bir çok iltifatlar görmüştür. Bu musikisever padişah IV. Mehmed'in sarayında Itrî'den başka 1662-1686 yıllarında saray imamlığı yapan Hafız İbrahim, saray hekimi Salih b. Nasrullah, 1675'de IV. Mehmed'e damat olan musahip Mustafa Paşa, Neyzen Derviş Fenni, Koca Osman, beşyüzün üzerinde bestesinden bahsedilen Yahya Nazim (Ruşen Kam, Nazîm: Hayatı ve eserleri, İstanbul 1933), yirmi yıl sarayda kalan Ali Ufki, Müneccimbaşı Ahmed Dede gibi o devrin musikişinasları dolup taşardı. IV. Mehmed'den itibaren Enderun'dan başka harem-i hümayun yani kadınlar kısmında da kabiliyetli cariyelere musiki dersleri verilmeye başlandı (Uzunçarşılı, TTK Belleten, s. 90). Itrî de Enderun'da musiki hocalığı yapmış eldeki bir arşiv vesikasına göre 1682 senesi ramazanı için aylık 1800 akçe ödenmiş olduğu görülmektedir (Uzunçarşılı, TTK Belleten, s. 92). Itrî kendi isteğiyle IV. Mehmed (1648-1687) tarafından saraydan çerağ edilerek esirciler kethüdalığına getirilmiştir. Sultan III. Süleyman, II. Ahmed (ö. 1687) ve II. Mustafa (ö. 1703) zamanında bu görevi devam ettirdiği sanıl-

maktadır. IV. Mehmed'in tahttan uzaklaştırılmasından sonra II. Ahmed'in musiki toplantılarına ve Kırım Hanı Hacı Gazi I. Selim Giray'ın (1671-1704) Çatalca'daki Kadı çiftliğindeki musiki toplantılarına davet edilerek onun tarafından himaye ve iltifat görmeye devam etmiştir.

Ruh dünyasındaki derin çoşku ve heyecanı Itrî'yi Yenikapı Mevlevihanesi'ndeki Şeyh Ahmed Dede'ye (ö. 1671) bağlanmaya sevketmiştir. Etkilendiği üstadlardan Hafız Post halveti, Derviş Ömer ise gülşeniye bağlı idi. Bu dergaha devam ederken beste yapmayı sürdürmüştür. Bestelediği segah mevlevi ayini ve rast naatı 1666'da başlayan ayin yapma yasağının kaldırıldığı 1679 tarihinden sonra Yenikapı tekkesinde icra edilmiş olmalıdır. Feldman'ın Itrî'nin nevakar bestesinde neo-bizans etkisinden sözetmesi sadece bir yakıştırmadır (Feldman, Sanat Dünyamız, S. 73, s. 254). Şardağ'a göre bazı mecmualardaki Nayi Itrî kayıtlarından ney öğrenmiş olduğu söylenir. Ancak bunun doğru olmadığı, daha sonra bir yakıştırma yapılmış olduğu Uzunçarşılı'nın yayınladığı Enderun'daki hocalığı ile ilgili arşiv belgesinde sıfatının hanende olarak zikredilmiş olmasından anlaşılmaktadır (Uzunçarşılı, TTK Belleten, s. 92). Bestelerini sadece mevleviler değil gülşenilerin de severek okudukları Hasan Sezai'nin Güfte Mecmuası'ndaki beste kayıtlarından anlaşılmaktadır. Çiçek yetiştirmesinden dolayı kendisine Itrî denildiği söylenen Buhurizade Mustafa Itrî Efendi meyve yetiştirmekle de uğraşmış, "Mustabey Armudu"nu o ıslah etmiştir. Salim'in tezkiresinde verdiği bilgiye göre 1711 yılında ölmüş, Müstakimzade'nin de katıldığı bazılarının görüşüne göre Yenikapı Mevlevihanesi bahçesine (Müstakimzade, Mecelle, 320), Sicill-i Osmani'ye göre Edirnekapı'da Mustafa Paşa Dergahı karşısına gömülmüş denilmekle birlikte bugün mezarının yeri kesin olarak bilinmemektedir. Çocukları konusunda her hangi bir bilgi bulunamamakla birlikte bazı güfte mecmualarında görülen Itrî'nin besteleri yanında Itrîzade adına kaydedilmiş bestelerden oğlunun da bestekar olabileceği anlaşılmaktadır (bkz.: Anonim, Güfte Mecmuası, İÜ Ktp., TY, nr. 966).

Yenikapı Mevlevihânesinin Hünkâr girişi.

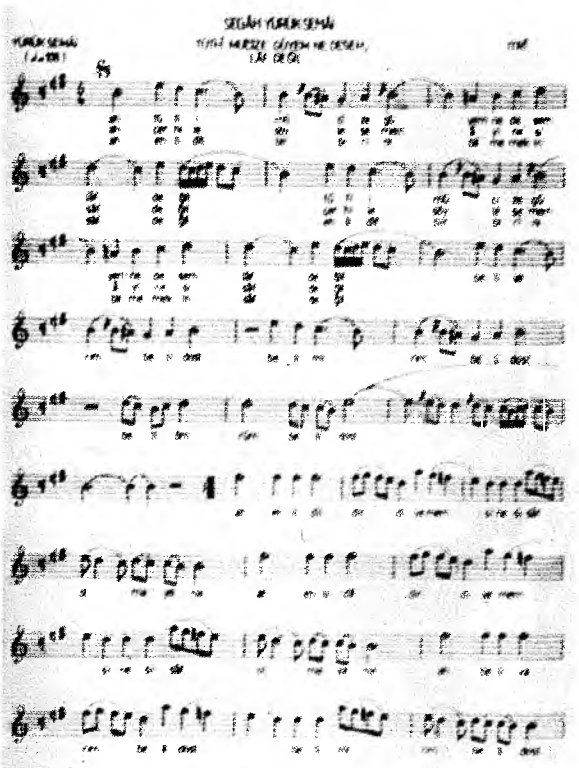
Itrî musiki ile ilgilenen pek çok kişi gibi şiirle de ilgilendi. Aşık tarzında şiirler yazan Itrî'nin Salim'in şairleri anlattığı tezkiresinde belirttiği şiirlerinden oluşan Divan'ı henüz bulunamamıştır. Itrî gibi aynı mahlası kullanan diğer şairle birlikte çeşitli yazma mecmualarda şiirlerine rastlanmaktadır. Dönemin şairlerinden Naili ve Urfalı Nabi'den etkilendiği şiirlerinden belli olmaktadır. Itrî musikide hocası oldukları tahmin edilen Koca Osman, Hafız Post, Derviş Ömer için ölüm tarihleri yazmıştır (Millet Ktp, Ali Emiri, nr. 658'daki mecmuada Itrî'nin Hafız Post'un ölümü hakkındaki tarihi kaydedilmiştir). IV. Mehmed'e onsekiz yıl imamlık yapan Valide Camii naathanı Küçük İmam (ö. 1674) için de tarih düşürdüğüne göre onunla iyi tanışıyordu.

Pek çok eser besteleyen Itrî'nin çağdaşı Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrabül asar adlı eserinde verdiği bilgiye göre dini ve dindışı besteleri 1000'den fazladır.

Onun satırlarında Itrî "Amber kokan bir duman, en güzel nağmelerin neşesi, eserleri güzel koku gibi, dünyanın burnuna yayılıp halka bir eğlence hissettiren" diye övgü cümleleriyle tanımlanır. Musiki ilmi ve mahareti ise "ustalığının yüceliğiyle tanınmış, nakş ve kar gibi eserleriyle Arap olmayan ulusların da musikide ustası ve zarifi, padişahın katında defalarca ve binlerce fasıllar düzenleyerek padişahın beğenisini kazanmış kimse" cümlesiyle öğülür. Esad Efendi her ne kadar Itrî'nin çoğu araştırmacı tarafından sesinin güzel olmadığı şeklinde anlaşılan cümlesinden "az bulunan edası az bulunan antika bir çeng gibi perdelere ve ahenglere sığmayan bir kararda idi" şeklinde övgü anlamını çıkarmakta mümkündür. Salim tezkiresinde Itrî'yi "musiki ilminin ikinci hocası, musiki ilminin şeyhi, şiirin Nizami'si ve Hakani'si" diye över. Bütün bu övgülere rağmen bir kısmı yazma mecmualarda görülen bestelerinden önemli bir kısmı unutulmuş, günümüze 40'dan biraz fazla bestesi gelebilmiştir. Şarkı ve türkülerinden günümüze ulaşan

yoktur. Şardağ rast, neva, berefşan, bayati, hümayun, nühüft, acem, sünbüle, acemaşiran, arazbar, hüseyni, buselik, hisar, hicaz, uzzal, şehnaz, muhayyer, bestenigar, rahatül ervah, evc, evfer, suznak, muhalifırak, babatahir, ırak, kürdi, çargah, rehavi, buselikaşiran, saba, segah, mahur makamlarında 250 kadar eserinin Arapça, Farsça ve Türçe güftelerini ve şiirlerinden bir kısmını tesbit etmiştir (Şardağ, 45-169). Elimizde bulunan Mustafa Ağa'ya ait 1738 tarihli güfte mecmuasında gördüğümüz ve Şardağın verdiği eserler içinde bulunmayan bestelerin makam ve usulleri, bestelenen güfteler şunlardır:

Rehavi, hafif; Kendimi cana bileliden ter-i la'lin bendedir,
Hiç derunumdan çıkar mı tene kim can bendedir
Bezm-i alemde kim olmuşdu melahat hatemi
Ede .... hat (?) cana tebessüm bildiler kim sendedir
Rehavi, remel; Her geh ki mey-i işve ile haram olursun
Ey şuh aceb ayine-i aleme olursun
Şem-i harem-i can iken ey mah-i melahat
Bezm-i mey-i ağyare varır hemdem olursun
Rehavi, semai: Dile maye-i safadır, aman,
hatt-ı ruy-ı yar derler
Kişinin komaz gönlünde, aman, gamını bahar derler
O nihal-i bağ-ı işve, aman, sana da eder temyil
A gönül ne ah edersin, aman, buna rüzigar derler
Rehavi, hafif: Serimle dağ-ı cununum bana piyale yeter
Terane-i senc-i harim gam içre nale yeter
Yetişmeye deyü guş-i nigare çekme elem
Yeter yeter ser guyinde bu muhbir nale yeter
Bayati, semai: Ol şehi hüsnün dila nar-ı nihanın
kim bilür
Söyleşür vavi anınla ba lisanın kim bilür
Bade nuş olmuş gelür meyhaneden ol mest ü naz
Hışmile hançer be-kef mumî meyanın kim bilür
Nihavend, berefşan: Saba varırsak o zülf-i dibaya
yüz süreriz
Yanınca (?) hâkinde diler bâba yüz süreriz
Gönülde kalmadı asla firaka takat u sabır
Misal-i saye-i heman hak-i paye yüz süreriz
Babatahir, darb-ı fetih: Merd-i milk eyleyüb
bana kılsan vefa eger
Çeşmin uciyle iki kerrem bir nazar yeter
Gerçek mi ola bir söz işittim benim beğim
Bir kerre busen alanı derler ki bin yaşar
Hüseyni, muhammes: Bezm....(?) saki yekün
amade mi geldin
Bab-ı kadeh u bade heman sade mi geldin
Keyfiyetimi sende zuhur eyledi bilmem
İşveyle meyin neş'esin icade mi geldin
Hüseyni, hafif: Aklım aldı eliyle bir gözleri ela yine
Gözleri a'laların canlar feda ala yine
Al-ı tutidir femin güya şekerdir leblerin
Anı seyr etmek dilersen destine ala yine
Buselik, devr-i revan: Aşıkın aklını (?) almaz
dilberin ra'nalığı
Cana bu halini (?) vermez bülbül-i şeydalığı
Bi-tekellüf açulurimiş aşık şeydasına
Ol şeh-i hüsnün aceb ziba imiş şehalığı
Buselik, semai: Her didede bir suret ile cilvenümasın
Bin renge girer bukalemun nakş-ı cefasın
Gamzen gibi hem nükte-i raz-ı dile mahrem

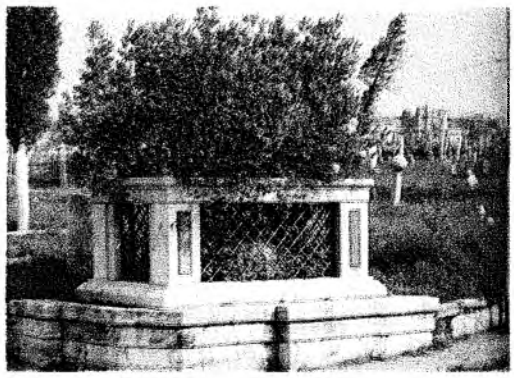


Itri'nin bir bestesi: Segah Yürek Semai.

Nezzare-i aşık gibi hemraz-ı küşasın
Hisar, çenber: Gönül ol gonce femin bülbül aşuftesidir
Çeşm-i mestin göreli aşık eliftesidir
Nedir ol hande-i nazıyle tekellüm ey dil
Leb-i can bahtının ol aşık bir nüktesidir

Hisar, semai: Sanman ki mugan zahide yamane sunarlar
Bir güldür o kim zümre-i dendane sunarlar
Ayine-i kalbim ele al etme şikeste
Ey sade ruh, an ol demi kim şane sunarlar
Irak, hafif: Alemi açtı safa verdi yine dürr-i nev gül
İğde gonceler açıldı açılmadı gönül
Bana geldikçe olur maye-i e...(?) ve elem
E.... padişeh-i alem eden kase-i mül
Segah, semai:
Gamın senin dilhun küşte mi mekan ediyor
Humma-yı devleti gör kande eşyan ediyor
Gam-ı cihaniyle bahs ederiz dini bi-dil
Meger zeban-ı sarahi terceman ediyor
Bestenigar, darb-ı fetih:
Çeşmin ki senin.saki-i çeşm-i siyeh-i mest,
Katil etme ki uşşakı yeter bir tekke mest
Rezmi hazer et ol saç-ı Leyla nigehinde
Cilven eder insanı o çeşm-i siyeh-i mest
terennüm: Yar canım siyeh-i mest.....

Öztuna'ya göre bestelerinden 10'u dini, 4'ü saz eseri, 2 kâr, 13 beste, 8 ağır ve 5 yürük semaisinin notaları eldedir. Eldeki nevakârı büyük formda yazılmış güfteli dindışı eserlerin en üstünü olarak vasıflandırılır. Bu nevakârın icrası konusundaki çeşitli tartışmalara Erol Sayan'ın getirdiği icra açıklaması eserin güzelliğini belirgin bir şekilde ortaya çıkarmış bu konuda son noktayı koymuştur denilebilir. Itrî'nin dini eserlerinden bayram tekbiri Türkiye dışında diğer İslam devletlerinde de bir zaman rağbet görmüş ve camilerinde okunmuştur. Cuma ve gece salaları, nühüft tevşih, segah mevlevi ayini, rast naat asırlarca cami ve mevlevihanelerde okunagelmiştir. Bestelemek için seçtiği şiirlerde ses uyumuna dikkat etmesi bestelerinin mükemmel olmasında etkili olmuştur. Seçtiği şiirlerin hemen hemen tamamı redifli ve medlidir. Bestelerine güftenin anlamına göre ahenk vermesi onun ustalığını gösteren önemli bir özelliktir. Şu güzel nühüft makamındaki naatın beste ve güftesi kendisine aittir:


Itri'nin Edirnekapı Mezarlığı'nda Menzilhane yolu sonundaki türbesi

Sayesi düşmez yere bir böyle nahl-i tursun
Mihr-i âlemgirsin, baştan ayağa nursun,
Tarik-i gülzar-ı âlem, malik-i milk-i adem,
Münkirine mahz-ı matem, mü'minine sursun,
Sensin, ol şah Süleyman'lar kapında murdur,
Onsekiz bin alemi hükmetmeğe me'mursun,
El benim, damen senin, ey rahmeten lil-âlemin,
Şöhretim isyan benim, sen af ile meşhursun,
Padişah-ı evvelin u kıblegah-ı aharın,
Evvel u âhir, imamül enbiya, mezkursun,
Ya resulallah umarım, diyesin ruz-i ceza,
Gerçi cürmün çoktur amma Itrî'ya mağfursun.

Mecmualarda görülen beste kayıtlarından onun sadece dini eserleri değil dindışı besteleri, oyun havaları da bestelemiş olduğu görülmektedir. Bunlardan birkaçının güftesi şöyledir:

Ruyin gibi bir gülşen-i rana bulunur mu?
Ya dil gibi bir bülbül-i şeyda bulunur mu?
Ol hadd ü o kakül ola yalnız sana mahsus
Bir anda gül ü sünbül ü sahba bulunur mu?
.....
Görsem o tabib-i canı derdim diyemem,
Hal-i dil-i pür melali derdim diyemem
Hamuş olurum tamam ol şuhu görüp
Dilhasteyim, el-aman derdim diyemem
.....
Her gördüğü periye gönül mübtela olur
Amma demez ki sonra görünmez bela olur
Düş saye gibi payine o nahl-i nevresin
Bir gün olur ki meyve-i mihr-i vefa olur.

Tespit edebildiğimiz kadarı ile şu mecmualarda da Itrî'nin bestelerine rastlanmaktadır: Hafız Post Güfte Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan, nr. 1724; Müstakimzade, İlahi Mecmuası, Süleymaniye Ktp., Esad Ef., nr. 3397; Derviş Mehmed, Güfte Mecmuası, Süleymaniye Ktp., Bağdatlı Vehbi, nr. 1002, vr. 151b, 162a, 163a, 167a; Fakir İsmail, Güfte Mecmuası, Millet Ktp., Ali Emiri, Manzum, nr. 762; Hasan Sezai, Güfte Mecmuası, Millet ktp., Ali Emiri, Manzum, nr. 736/1; Rızai, Mecmua-i İrfan, İÜ Ktp., TY, nr. 56 34; Yazarı belirtilmemiş anonim mecmu-

alarda da Itrî'nin bestelerine rastlamak mümkündür. Bunlardan tesbit edilebilenler şunlardır: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan, nr. 1722; Süleymaniye Ktp., Yazma Bağışlar, nr. 2371; Reşid Efendi, nr. 1059/5, vr. 54a-62b; Esad Efendi, nr. 3478; İstanbul Üniversitesi Merkez Ktp., TY, nr. 591, nr. 966, nr. 1001, nr. 2061, nr. 3466, nr. 5525 (vr. 159b-336b), nr. 5644; Millet Ktp, Ali Emiri, Manzum, nr. 658, nr. 759/1; Millet Ktp, Ali Emiri, nr. 550 (Şardağ, s. 123); London British Library, Add. Or. 7252; Berlin Staatsbibliothek, Ms. nr. or. fol. 3370; Berlin Staatsbibliothek, Ms. nr. Or. quart. 1578; Manchester John Rylands Library, Turkish, nr. 22; Anonim, Mevlevi Ayinleri Mecmuası, İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, nr. K 10; Anonim, İlahi Mecmuası, Ali Emiri, nr. 637, 650; Basılı bir çok güfte mecmualarından Itrî'nin bestelerini bulunduran şunlar sayılabilir: Haşim Beğ Mecmuası, İstanbul 1269/1864; Hacı Arif Bey, Mecmua-i Arifi, İstanbul 1873; Bolahenk Nuri Bey, Mecmua-i Şarkıyat, İstanbul 1873; Ahmed Avni Konuk, Hanende, İstanbul 1317 (1899); Etem Ruhi Üngör, Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, İstanbul 1981, I-II; Sadun Kemali Aksüt, Türk Musikisi Güfteleri, I-II, İstanbul 1983.

Kantemiroğlu ve Kevseri'nin nota mecmualarında besteleri kaydedilmiş olan eserlerini günümüz notasına alma işini Rauf Yekta ile Suphi Ezgi yapmışlardır. Öztuna Itrî'nin günümüzde notaya alınmış dini ve dindışı eserlerinin 42, Karadeniz ise 49 kadarının bir listesini vermiştir. Şardağ 29 tane bestesinin notasını bir arada yayınlamıştır. İşte hemen hemen her kesin dilinde dolaşan meşhur segah bestesi:

Tutî-i mucize guyem ne desem laf değil,
Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil,
Ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana
Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil.

Büyük şairlerimizden Yahya Kemal Beyatlı XVII. yüzyıl Türk musikisini temsil eden büyük musikişinas Itrî adına yazdığı şiirde onun bestelediği bayram tekbiri, naatı ve ayinini de hatırlatarak şöyle övmektedir:

Büyük Itrî'ye eskiler der:
Bizim öz musikimizin piri,
O kadar halkı sevkedip yer yer
O şafak vaktinin cihangiri
Nice bayramların sabah erken
Göğü top sesleriyle gürlerken
Söylemiş saltanatlı tekbiri
.....
Musikisinde bir taraftan din
Bir taraftan bütün hayat akmış
.....
Naatıdır en mehibi en derini
Vakıa ney, kudüm gelince dile
Hızlanan mevlevi sematıyle
Yedi kat arşa çıkmış ayini
.....

Yahya Kemal bu şiiri ile bizim bugün yeterince değer vermediğimiz Itrî'nin büyüklüğünü ölümsüzleştirmiştir. Büyük bestekar Itrî'den günümüze çok fazla beste gelmemiş olmasına rağmen, onun bestelerine hayran olan cinler bizden daha şanslılar. Çünkü biz onun bestelerini dinlemesek bile onlar hala bir yerlerde onun bestelerini çalıp dinliyorlar.

KAYNAKLAR

Hafız Post, *Güfte Mecmuası,* haz.: Nilgün Doğrusöz, yüksek lisans tezi, 1993, İTÜ Sosyal Bilimler, bkz.: indeks; Safayi, Tezkire, *Süleymaniye Ktp.,* nr. 2549, s. 185-186; Şeyhi, *Vekayi-i fuzala; Salim, Tezkire,* s. 479-481; Esad Efendi, *Atrabül asar,* Buhurizade maddesi; Mustafa Ağa, *Güfte Mecmuası,* vr. 1b, 2a, 3b, 4a, 15b, 16a, 43b, 45b, 49b, 55b, 56a, 59b, 61a, 69a-b, 71a, 79b, 85b, 89a, 92a, 94b; Müstakimzade, Mecelletü'n-neseb, Süleymaniye Ktp., Halef Efendi, nr. 628, vr. 320b; Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmani, III, 483; Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gökkubbemiz,* İstanbul 1961, s. 17; Mevlevi ayinleri, VII, 333-346; Suphi Ezgi, *Nazari Ameli Türk Musikisi,* İstanbul 1940, I, 103-106, 107 (nevakar), 108-111, 113 (terceme-i hali), 174; II, 50 (Rast mevlevi naat), 82, 126; III, 66, 77, 183; IV, 34; V, 484; Süleyman Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi,* İstanbul 1942-43, II, 814; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, III, 564-567; amlf., "Osmanlılar zamanında sarayda musiki hayatı", TTK Belleten, XLI/161, 1977, s. 92, 96; Özdemir Nutku, *IV. Mehmed'in Edirne Şenliği,* Ankara 1972, s. 37-38; Saadettin Heper, *Mevlevi Ayinleri,* İstanbul 1974; E. Ruhi Üngör, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi,* I-II, bkz.: İndeks; Haluk İpekten v.dğr., *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü,* Ankara 1988, s. 222; Rüştü Şardağ, Mustafa Itrî Efendi, Ankara 1989; Mehmet Haldun Gürpınar, *Buhurizade Mustafa Itrî Efendi Hayatı ve Nevakarın Makam olarak İncelenmesi ve Elimizdeki Notası Mevcut Eserleri,* yüksek lisans tezi, 1991, İTÜ Sosyal Bilimler; "E. Popescue-Judetz," *Kevseri Mecmuası,* trc. Bülent Aksoy, İstanbul 1998, s. 47; W. Feldman, *Music of the Ottoman Court,* Berlin 1998, s. 76, 101; Süleyman Arısoy, "Buhurizade Mustafa Itrî ve Türk Musikisi", Ank. *Sanat,* VI/65, 1971, s. 22-23, 29; K. Reinhard, "Itrî", *Musiki Mecmuası,* S. 332, 1977, s. 4; Ekrem Karadeniz, *Türk Kültürü,* S. 194, 1978, s. 44 vd.; Yılmaz Karakoyunlu, "Nağmelerin Dehası Itrî", *Sanat Dünyamız,* S. 73, 1999, s. 245; Bülent Aksoy, "Itrî", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul 1991; Özcan, Nuri, "Itrî Efendi", *DV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 1999, XIX, 220-221.

KANTEMİROĞLU - PRENS MÜZİSYEN

DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ
DUQUESNE UNIVERSITY / A.B.D.

GİRİŞ

Tanınmış bir devlet adamı, tarihçi ve oryantalist olan Prens Dimitrie Cantemir (1673-1723), XVII. yüzyılı XVIII. yüzyıla bağlayan yıllarda Türk müziğinin saygın bir teorisyeni, bestecisi ve icracısı olarak ün kazandı. Bir hümanist, eşsiz bir bilgi ve muhtelif kaabiliyetlere sahip olan Cantemir, Türkler tarafından, ona olan sevgilerinin bir ifadesi olarak Kantemiroğlu olarak adlandırılmış ve Türk müziği tarihinde de bu isimle seçkin bir yere sahip olmuştur.

Osmanlı Sultanlarının başkentinde 1688 ve 1710 yılları arasında Prens, önce babası Moldova Hospodarı Constantin Cantemir (1685-1693) tarafından gönderilmiş bir rehin olarak, daha sonra da 1696 ve 1707'de iki kere Moldova Hospodarı, son olarak da Moldova tahtına aday olmuş erkek kardeşi Antioch'un kethüdası olarak yaşadı. Fener'deki Ortodoks Patrikhanesi'nde humanizma üzerine öğrenim gören genç Prens, burada Yeni Aristocu felsefe ile tanıştı ve Van Helmont'un ampirizminin (empiricism) erbabı oldu. Yunan ve Latin çalışmaları üzerine uzmanlaşmanın yanında, genç Prens Osmanlı alimleriyle birlikte Türk dili ve İslam dini üzerine dersler aldı. Müziğe karşı doğal bir yeteneği olan Prens, onbeş yıl boyunca Rum dönmesi Kemani Ahmed ve Rum Ortodoks Tanburi Angeli ile birlikte kendini Türk müziğini öğrenmeye adayarak, kısa zamanda İstanbul'un kozmopolit çevrelerinde büyük bir tanburi olarak ün saldı.

Batı'nın ve Doğu'nun yeni ve eski düşünceler arasındaki sınırları, sultanlar şehrinde, aştığı bir zamanda, her iki dünyaya da ait olan genç Prens, kişiliğinde bir Rönesans hümanistliğiyle, egzotik bir müzisyenin gizemliliğini harmanlamıştı. İlginç bir şekilde, Kantemiroğlu hayretengiz entellektüel ve sanatçı kabiliyetiyle, iki dünyanın diyaloğunu muhtelif ortamlarda kendi kişiliğinde müşahhas kılıyordu. Çok yönlü çalışmaları ve yaratıcı fikirlerinin mirası, zamana karşı direnmiş ve kendi zamanının ötesine geçmiştir. Onun Türk müziği üzerine yaptığı çalışmalar üç yüz yıl boyunca uzmanlar için bir hazine niteliği taşımış ve müzik alanında çalışan araştırmacılar ile öğrencilere yeni fikirler üretmeleri için ilham kaynağı olmuştur. Onun yaptığı katkılar hala Türk Klasik Müziği çalışmalarında aydınlanma sağlamaya devam etmektedir.

TEORİSYEN KANTEMİROĞLU METODOLOJİ

Kantemiroğlu'nun müzik üzerine yazdığı *Kitab-ı 'ilmü'l musıki ala vechi'l hurufat* (ca. 1700) adlı eseri Türk müzik ilminde *Kantemiroğlu Edvarı* olarak bilinmektedir. Kitap iki bölümden oluşmaktadır: teorik bölüm ve 350'nin üzerinde enstrümantal parçanın (peşrevler ve semailer) alfabe sırasına göre notalarla yazılmış halini kapsayan bir koleksiyon.

Edvar, Türk müzik tarihinde bir dönüm noktasını temsil eder. Çünkü, bu çalışma Türk müziği nazariyesinin yeni ilkeler üzerine temellerini atan ilk eserdir. Kantemiroğlu'nun yeni teorisi nazari bir sistemin değil, uygulamalı müziğin teorisidir. Temelde, öğretime ve notalama yönteminin uygulamasına dayanır. Tarihsel perspektiften bakıldığında Kantemiroğlu'nun teorik çalışması Arap-Fars geleneklerinden ayrı, otantik Türk müziğinin ilk eseridir. Teknik olarak *Edvar* kuramsal bilim (*ilm-i nazari*) yerine uygulamalı bilimin (*ilm-i ameli*) özünü ihtiva eder. Eser, Türk müziğinin standart enstrümanı olan tanburun temel ölçüsü üzerine dayanan kuralları tam manasıyla sağlamlaştırmıştır. Eserin pragmatik ve

didaktik bir amacı vardır; öğrencilere açıkça belirlenmiş kurallara göre müzik öğrenim ve icra metodunu aşılamaktır. Genel yaklaşım özellikle, birbirleriyle ilişki içinde olan unsur ve bileşkelerin bütününü elde etmek için makamsal ögeleri daha büyük karmaşıklıklara taşıyarak, tonal sistemin tümden yorumlanmasını hedefleyen bir süreç olarak müzik olgusunu zihinde canlandırmak olmuştur.

Arap sistematist teorisyenleri tarafından Türklere miras kalan ve geleneksel fikirleri temsil eden *kavl-i kadim*'e karşı Kantemiroğlu kendi kuramsal fikirlerini yeni bir teori (*kavl-i cedid veya kavl-i hakir*) olarak tanımlar. Kantemiroğlu'nun teorisinin başlangıç noktasını, kendi zamanında icra edilen müzik, hocalarından ve diğer ustalardan öğrendiği bilgiler, kişisel deneyimleri ve konu hakkında toplanmış olan geniş etnografi oluşturmaktaydı. Kantemiroğlu metodu yenilikçidir çünkü, sistemden değil müziğin kendisinden türemiştir. Ayrıca, onun inceleme metodu tümevarımcı, araştırmacı ve tecrübeye bağlıdır.

Teorisyen Kantemiroğlu, bilgiyi tecrübeye bağlayan bir ampiristtir ve kesin kanılara varmadan önce olguları gözlemler. Konu başlıkları genel ve özel olarak mantıksal sınıflama kutuplarına göre değerlendirilmiştir. Teorik tartışmada iki analoji kullanılmıştır. Birincisi, müziğin ögeleri ile dilin ögeleri arasında paralellik kuran dilbilim karşılaştırması. İkinci olarak ise anatomik parçalamanın müzik analizine uygulanmasını içeren tıp bilimi analojisidir. Yeni metodoloji, temel öncüller tarafından desteklenen tümevarımsal çıkarımlar terkip ederek, bu eseri müzik icra kuramının bir modeli haline getiren epistemolojik bir süreç geliştirmektedir.

ALFABETİK NOTASYON

Tutarlı olarak tatbik edilmese de, makamlara ait tipik yapı örneklerini notaya dökmek için uygun bir araç olan alfabetik sembolleri, Türk nota yazıcıları sistematistlerden öğrenmişlerdi. Kantemiroğlu'nun notasyona karşı olan yenilikçi yaklaşımı batı müzisyenlerin pragmatik tavrını yansıtır. Ona göre müzik notasyonu müzik teorisinin temelini oluşturur. Müzik okunabilecak, öğrenilebilecek, ezberlenebilecek notalarla yazılmalı ve notasyonlardan icra edilmeli, daha sonra da gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Avrupa müziği hakkında hemen hiç birikimi olmayan, ancak Bizans nazariyesi ve ilahi notasyonu konusunda uzman olan Kantemiroğlu'nun cüretkar yaklaşımı müzik öğreniminin sözlü gelenekle aktarıldığı bir toplum için meydan okuyucu bir niteliğe sahipti. Müzik bilgisi üzerine kurulan yeni teorinin amacı müzik eğitimini modern, pragmatik bir kavrama oturtmak ve önceki teorisyenler tarafından ayrılmış olan pratik ile teorik alanı uzlaştırmak, diğer bir deyişle pratikten teoriye geçişi sağlamaktı. Esasında, Kantemiroğlu müzik notasyonunu teorinin merkezine yerleştiren ilk İslam müziği kuramcısıdır.

Bu arada Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan ve onun icad ettiği alfabetik notasyonla çarpıcı benzerlik taşıyan bir notasyonu icad eden ve kullanan Şeyh Nayî Osman Dede'nin de (öl. yk. 1730) hatırlanması gerekir. Her bir notasyonun icad tarihini açığa çıkaracak ve ikisi arasında notasyonun unsurlarının olası alışverişini belirten her hangi bir yazılı delilin olmaması nedeniyle iki notasyon arasındaki benzerlik hala bir sır durumundadır. Hiç şüphesiz Kantemiroğlu tarafından geliştirilen sistem Nayî Osman Dede'ninkine benzer bir şekilde, sistematist notasyondan farklı olarak kendine özgü ve istikrarlı bir yaklaşım sergilemekte ve alfabetik sembollerle tasarlanmış hakiki bir Türk müzikal notasyon kavramını tanımlamaktadır (Popescu-Judetz 1996: 28-35).

Kantemiroğlu'nun notasyon metodunun amacı hem betimsel hem de açıklamaya dayalıdır; çünkü melodilerinin korunması amacıyla kaydedilmesini ve bu sayede yazılı materyallerin kolaylıkla icra edilmelerini amaçlamaktadır. Notasyon hem alfabetik hem de sayısaldır (*ebcedî ve adedî*) ve tanburun kalın Mi'den ince Mi'ye iki oktav gamına ve boş tel olan Re'ye (bas) tekabül eden 33 özel işaretten oluşur. Perde ölçüleri, sabit ve değişmez 16 tam veya temel ses (*temâm perde*), eksik ve değiştirilebilir 17 eksik ses (*nâ-temâm perde*) olarak sınıflandırılır. Bu eksik sesler aynı zamanda yarım ses olarak da bilinirler (*nîm perde*). Sembollerin görsel imajı, üç ayrı yazı stilinden, *nesih, rik'a* ve *sülüs*ten alınmıştır ve tekli, ikili ve üçlü grafik formlar olarak betimlenirler. Bu işaretlerin işlevi fonetiktir çünkü her sembol ayrı bir sesi tanımlar. Ses sembolleri altında notaların geçici değerlerini belirtmek için 1, 2, 3, 4, 6 ve 8 rakamları kullanılmıştır. 3, 5, ve 6 ra-

kamları ise çoğunlukla uzatmalı notaları belirtmek için kullanılır.

Kantemiroğlu'nun notaya döktüğü çok sayıda peşrev ve semai zamanın çok iyi bir müzik malzeme birikimini oluşturur ve bu birikim onun yönteminin iyi ve eksik yanlarının değerlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Başlıca sorun sistemin tek bir karmaşık işarette sesi ve sesin devam etmesi gereken süreyi bütünleştirmekte yetersiz kalmasıdır, çünkü, notaların altında sayılarla belirtilen ritmik değerler birçok kez okunurken düzeltilmesi ve uyarlanması gereken ritmik kalıpların yaklaşık bir göstergesini teşkil eder. Transkripsyonun vuruşlara doğru adapte edilebilmesi için icracının ritm bilgisine son derece hakim olması gerekir. Ritmik kalıplardan farklı olarak bestelerin melodik düzenleri fonetik sembollerin yardımıyla ayrıntılı şekilde gösterilmektedir. Genel ölçünün her sesinin kendine özgü bir işareti olduğu için melodinin seslendirilişi sırasında herhangi bir hata veya karışıklık olasılığı mevcut değildir.

Transkripsyonların tam olarak icrasını sağlamak için, notalarda belirtilmeyen belli noktaların vurgulanması için notasyonlar içine yazılı talimatlar eklenmiştir. Bölümler için belirteçler, ilave parçalar ve pasajlar bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bunlar geleneksel yollarla cümlecik ve sözcüklerle belirtilmiştir. Es'ler, tekrarlar veya süsleme için ek işaretler konmamıştır.

İçinde barındırdığı eksikliklere rağmen Kantemiroğlu'nun notasyonu çok sayıda enstrümantal besteyi saklamak ve diğer kuşaklara aktarmak için uygun bir yöntem olmuştur. Kaydedilen peşrev ve semailer sadece araştırma için incelenecek müzik eserleri olmasının yanında hala okunabilecek ve yorumlanabilecek eserler olmayı da sürdürmektedir.

Kantemiroğlu tarafından notaya dökülen peşrevlerden birçoğu bir entellektüel ve saray müzisyeni olan Ali Ufkî'nin (Albert Bobowski) (ö. 1610) 1650'lerde derlediği *Mecmûa-i saz ü söz* adlı eserinde yer almıştır. Kantemiroğlu'nun notasyonları Ali Ufkî'nin transkripsyonlarıyla karşılaştırıldığında aynı peşrevlerin yeniden kayda geçirilmesi iki notasyonda da benzer şekildedir. Fakat, bazısı tarihsel dönemdeki parçaların özgün formlarından kaynaklanmış, bazıları da her iki yazarın, her sistemin özelliklerinin ve eksikliklerinin üstesinden nasıl geldiğinden kaynaklanan farklılıklar teşkil etmiştir. Ritmin icrasında ve aynı parça içinde makamdan makama geçişlerin ele alınmasında farklılıklar vardır. Ufkî her ne kadar karşısına çıkan zorlukların üstesinden gelmeyi başaramasa da Batı'nın sese ve ölçüye ait nota ilkelerini Türk müziğinin belli başlı gereksinimlerine uydurma gayretinde olmuştur. Ritmik kalıpların icrası yorumcunun yeteneğine yenik düştüğü için Kantemiroğlu'nun alfabetik sistemi makamlar arasındaki ince farkları ve enstrümantal bestelerin melodik gelişimlerini kaydetmek için daha uygundur.

Kantemiroğlu'nun notasyonu sonraki kuşak Türk müzikçilerin ilgisini çekmemiştir. Ancak, Ali Mustafa Kevserî bir istisna örneği olarak verilebilir (öl. yak. 1770). Kevserî kendisini *Kantemiroğlu Edvâri*'yi kopyalama ve düzeltmeye vermiş ve alfabetik notasyonu öğrenmiş, ayrıca *Kevserî Mecmuası* adlı bir risalede de bu eserleri alfabetik notalarla kaydetmiştir. Kevserî Kantemiroğlu'nun peşrev ve semai kolleksiyonu içerdiği gibi aynı alfabetik sistemle yazılan başka parçalarını da içermekteydi (Popescu-Judetz 1998). Kevserî'den sonra Kantemiroğlu'nun notasyon sistemini yaşatacak başka bir girişim olmamıştır.

Her ne kadar Kantemiroğlu'nun alfabetik sistemini uygulayan başka kimse olmasa da notasyon sisteminin değeri, yaşadığı zamanın ötesine geçmiştir. Onun keşfi sayesinde çok sayıda eser, modern müzisyenlere ve müzikologlara aktarılabilmiştir.

MELODİK MAKAMLAR

Yeni teori, melodik makamların anlaşılması ve tanımlanması ile ilgili yeni bir sınıflandırma ve analiz metodu ile ilgilenir. Geniş anlamda müzik, iki boyutu birleştiren tempo ve tonal seviyenin belirtilmesinin simgesi olarak görülür. Spesifik bir düzeyde açıklandığında, makamlar özel seslerin belli bir melodik yönde hareketinin ve belirlenmiş bir aralıktaki ilişkisinin sonucudur. Bu yaklaşımın tamamen faydacı bir niteliği vardır ve müzik icrasının temellerinden türemiştir. Kavram, aralık boyutları ve tonal özellikler arasındaki denge ve karşılıklı etkileşimi belirtir. Bu ikisinin sentezi tonlama ve aralık çerçevesini meydana getirir.

Makamlar yükselen ve alçalan bölümler halinde görülür ve melodik yönlerine ve aralık boyutları ve tonal seviyesine göre sınıflandırılır. Bu nedenle makam ölçüleri, sabit aralık yapıları sistemine baskın çıkan dönüşümde bir olay olarak değerlendirilir.

Yeni sınıflandırma belirsiz kriterlere dayanan yedi makam kategorisinden müteşekkildir. İlk dört kategori bölüm ve tonal seviyeyle ilgiliyken kalan üç kategori makam yapılarının doğası ve oluşumuyla ilgilidir. Bu özel kategoriler şunlardır: Alt ve üst oktavlar içerisinde düzenli tonlardaki makamlar (*temâm perde*), alt oktavdan üst oktava artan ve azalan düzensiz tonlardaki makamlar (*nâtemâm perde*), birleşik makamlar (*mürekkeb makâm*), soyut makam *rehavi*yi de içeren "zahiri makamlar" (*sûretâ makâm*), ve karışık makamlar (*terkibât*). Son kategori icra edilen (*müstemel*) ve icra edilmeyen (*gayr-i müstemel*) melodik ölçüleri içerir.

Yeni sınıflamada perdesi değiştirilen makamlar (*şedd makâm*) için ayrılmış kategori mevcut değildir. Ancak, bunlar vurgu açısından, zahiri makamlardan (*sûretâ makâm*) farklılık gösteriyor gibidirler. İlk makam, aralık değişimleri olmaksızın makam yapılarında perde değiştirmenin katı kuralını sıkı bir şekilde uygular. İkinci makam ise ölçü seslerindeki perde değişimlerinde daha bir serbest ele alınarak icracının yaratıcı kabiliyetine bırakılmıştır.

Analitik inceleme, *makam*ın sabit ölçü formasyonlarından ziyade tonal limitler ve aralık ilişkileri ile çerçevesi çizilmiş belirli ölçü içerisindeki melodik gelişme olarak anlaşılması üzerine kurulmuştur. Her makam belirli bir açılım içindeki beste tasarımını belirleyen melodik kalıpları içeren tonal ve aralıklı çerçevedir.

Analiz metodu melodik makamların, sistem ve süreç arasındaki terimsel ayırımına işaret eden iki yönünü içerir. Bunlardan ilki tıp sözlüğünden alınan ve inceden inceye tetkik etmek anlamına gelen *teşrih*'tir. İkincisi ise bir bölgeye hükümranlığa dair egemenliği ifade eden hukuki bir terim olan *hükm*'dür. *Teşrih* makamın ana yapısını belirlerken, *hükm* geliştirilmiş konfigürasyonun çerçevesini çizer.

Teşrih kısmında makamın ölçüsü, göze çarpan notalar ve bunların tonal limitler, planlanırken gördüğü işlevler çerçevesinde açıklanır: başlangıç notası, tonal merkez veya tonal eksen ve final. Bu kısa ve özlü *teşrih* açıklaması makamın anatomisini, temel derecelerin ortak ilişkilerini ve tonal sınırlarını tutarlı bir bütün içinde ortaya çıkarır.

Hükm kısmı tonal ve aralık genişlemesiyle ve makamın hakimiyetiyle ilgilidir. *Hükm* terimi belli bir makamın hakimiyetini ve diğer makam sınıflarının tâbi olduğunu veya olabileceğini vurgulamak için uygulanır. Bir makam, itibari makama yakınlığı sebebiyle benzerlikler gösteren ve onun etkisi altına giren diğer makamlar veya *terkibât* ile aralarındaki ilişkisel süreç dikkate alınarak tanımlanır ve incelenir. Ortaya çıkan dönüşümler, sürecin gelişmiş halini açıklar. "Tabiyet" ilişkisinin oluştuğu noktalar, itibari veya ana makamı diğer kategorilere ait makamsal yapılarla birleştiren ve onların bölgesine geçiş modülasyonunu sağlayan önemli tonal bağlantılardır. Kısaca, *hükm* bölümü diğer makamsal yapıları ve *müstemel* adı verilen *terkib*leri birleştirerek ulaşılan makamdan makama geçişlerin ayrıntılı bir planıdır. Makamlar arasındaki ilişkilerin kuralları, tüm *terkib*lerin tek bir hakim makama tabi duruma gelmelerinin teorik olasılığını güçlendirmektedir.

Teşrih, hükm ve *etbâ*yı içeren analiz düzeyleri, Kantemiroğlu'nun bütün tonal sistemi dinamik bir hareket ve dönüşüm sistemine entegre etmesi hakkındaki derin ve olgun kavrayışının bir çerçevesini çizer. Daha önceki Türk müzikçiler melodik makamların seyirlerini sözel olarak ifade etmeye özen gösterdikleri halde karşılıklı ilişki evrelerini analiz etmemişlerdir.

Kantemiroğlu'nun düşüncesine göre bir makamın tonal-aralıksal çerçevesi, makamsal geçişler aracılığıyla "yeni müziğin" (*genç musıkî*), seslerin ve makamların arasındaki uyum ve uyumsuzluk ilişkilerini temel alan kurallarına göre değiştirilebilir. Her çeşit modülasyonla birlikte, tüm *küll-i külliyat* melodisi içerisinde en üst noktada, mükemmel bir uyuma ulaştıran değişimlerin tekniği vasıtasıyla, uyumsuzluk ilişkisi uyuma dönüştürülebilmektedir. Teorisinin çıkarımını sonuçlandırırken Kantemiroğlu, makamsal geçişlerin en mükemmel modelini bir baş yapıtla, *hüseyni* makamındaki *taksîm-i küll-i külliyât* ile örneklendirir.

RİTİM VE ÖLÇÜ

Kantemiroğlu yeni bir ritim teorisi oluşturmamış ve mükemmel sayabileceği bir sistem geliştirmek için de bir girişimde bulunmamıştır. Yaratıcı bir katkıda bulunduğu nokta ise müzikal tempo ve bunun zamansal ifadesidir. *Edvar*daki bir tabloda üç seviyelik bir ölçü sıralanmıştır: kabaca üç süreye, uzun, kısa ve çok kısaya tekabül eden *vezn-i kebîr, vezn-i sagîr* ve *vezn-i asgâr-üs-sagîr.* Zaman birimlerinin değeri, en uzun süreye nümerik sembol 1 rakamı ve ana zaman biriminin bölümünden ortaya çıkan rakamlarla işaretlenen en kısa süre değişkenine doğru giden bir aritmetik dizidir. Kantemiroğlu tarafından notaya dökülen birçok parçanın başlığında o parçaya ait özel ölçü seviyesinin sayfa kenarında yer aldığı belirtilmiştir.

Daha önceki eserler icra sırasında kullanılacak iki ölçü seviyesi belirtmiştir. Bunlara ek olarak Kantemiroğlu çok küçük olan bir ölçü seviyesi daha eklemiştir. İcracılar için Kantemiroğlu'nun bu üçüncü seviyesi gereksiz karışıklıklara yol açan lüzumsuz bir araç olduğu için ne onun zamanında ne de ondan sonra uygulama alanı bulmuştur.

BESTECİ KANTEMİROĞLU

Kantemiroğlu, günümüze kadar yazılı kaynaklar ve sözlü gelenekle gelen çok sayıda *peşrev, semai* ve iki *bestesi* ile tanınır. Ona atfedilen melodilerin sayısı toplam elli parçadır.

Besteler, günümüze kadar birkaç kanaldan ulaşmıştır. Bunladan en eskisi alfabetik notalarla yazılmış orjinal el yazmalarıdır. Bunun hemen ardından materyallerin yayılmasına katkıda bulunan *Kevserî Mecmûsı*dır. *Kevserî* ayrıca orjinal yazmada yer almayan *nihavend* makamında bir *peşrev* de eklemiştir.

Sözlü aktarım, önce yazılı materyallere sadık kalarak, daha sonra da orjinal parçalardan bağımsız olarak yayılmıştır. Materyallerin orjinaline sadık olarak aktarımının yapıldığını, Kantemiroğlu'nun parçalarından bahsedilen XVIII. yüzyılın diğer kaynaklarından anlıyoruz. Zaman içinde sözlü gelenek gelişerek, bestecinin yaratacı stiliyle uyum gösteren karakteristik özelliklerinden seçilmiş değişkeler yaratıldı. Kollektif hafızaya dayanılarak tekrar yaratılmış veya yeni yaratılmış ve besteciye atfedilmiş parçalar *Kantemiroğlu musiki* olarak adlandırılmıştır.

Daha geç bir aktarım kanalı ise Hamparsum notasyonlarıyla miras kalanlardır. Bunlar dolaylı olarak orjinal alfabetik notasyonlardan, muhtemelen de sözlü kaynaklardan türetilmiştir. Hamparsum notasyonları Kantemiroğlu müziğinin yayılmasında kesinlikle en verimli araç olmuştur. Hamparsum notaları, ondokuzuncu yüzyılın popüler zevkine uygun modernize edilmiş çeşitlemelerin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Kantemiroğlu'nun eserlerinin birçok çeşitleme Hamparsum'un defterlerinde yer almıştır ve İstanbul Konservatuarı kolleksiyonunda saklanmaktadır (Jäger 1996a).

Daha sonraları Kantemiroğlu'nun müziği Avrupa notalarına göre basılmaya başlar. Çok fazla üretken bir besteci olmamasına rağmen Kantemiroğlu, *peşrev* ve *semai*lerinin orijinalliği sebebiyle her zaman için takdir edilmiştir. Bu yüzden de hemen hemen tüm bestelerinin günümüze kadar ulaştığını varsaymak yanlış olmaz. Bestelerin orijinal elyazmalarındaki biçimsel yapıları ile sözlü gelenekte yeniden yaratılan ve yayılanların arasındaki farklara rağmen melodilerin tümü ifadenin değiştirilemez güçlü esasını açıklayan bir bütünlüğü oluşturur. Tüm besteler temel tasarım ve mimari kavram açısından ortak özellikler taşırlar. Her bestedeki melodik bölümler, *peşrev* veya *semai* farkı olmaksızın, biçimsel bölümlerin yoğunluğu ve profili arasındaki ilişki ile güçlenmektedir. Melodik diziyi tamamlamak için bağlayıcı notalar yoluyla dolgu oluşturan beş ve dört telli yapılara dayanan makamsal çerçeveyi oluşturan gerçek temel bir melodi profili çizer. Melodik çerçeve, ikinci ve üçüncü aralıkların daha büyük yani, dördüncü ve beşinci oktava sıçramalarından hareketle karşılaştırılması yoluyla mükemmel şekildeki bir kavramı takip eder. Sıçramalar önemli pozisyonlarda, çoğunlukla da yapısal eklemlerin olduğu noktalarda görünürler. Kantemiroğlu'nun bir özelliği olan bu buluş melodik dönüşümlerini güçlendirir ve bestelere dramatik bir dokunaklılık özelliği verir. Kantemiroğlu'nun beste tarzını belirleyen unsur, belirsizlik anının yakalandığı dramatik noktasına ulaşmasının ardından yeni keşfedilen yollara sakince inmesi üzerinde yapılan tonal-aralıksal vurgudur.

Besteci prens, *rast* ve *pencgah*ın takip ettiği *buselik-aşiran* makamıyla, berefşan ve devr-i kebir gibi usulleri daha çok tercih etmiştir. Peşrevlerin çeşitli ritmik yapı-

ları katı olamayan fakat sağlam bir temel format oluşturarak melodik kombinasyonlar açısından belli bir çalış serbestisi sağlar. Bu durum tekrarlanmış melodik ve ritmik motifler arasında ifadesi zor ama kuvvetlendirilmiş bir akışkanlığı gerektirmektedir.

Kantemiroğlu'nun müziğinin orijinalliği kontrol ve sınırlandırma yoluyla melodik formdan ritmik karmaşıklığı bütünleştiren yapısalcı tasarım ve keşfe dayalı teknikler ile açıkça ifade edilir.

İCRACI KANTEMİROĞLU

İstanbul'da yaşarken genç prens mükkemmel bir tanbur eğitimi almış ve çağdaşlarının dikkatini çeken ve onların takdirlerini kazanan ünlü bir icracı olmuştur. Dahası, hükümdarların sevgisini kazanmış ve ayrıca ilerigelen Türkler ve hanedan üyeleri arasından arkadaşlar ve hamiler edinmiştir. Birçok kez yüksek rütbeli subayların davetlerinde ve toplantılarında çalmak üzere davet almıştı (Kogalniceanu, 1872). Yeteneklerini takdir eden bazı nüfuzlu arkadaşları onun müzik teorisine olan yeni yaklaşımını desteklediler ve onun Türk müziği öğrencileri oldular. Usta icrası ve müzik bilgisi hakkındaki şöhreti önemli diplomatik çevrelerde de yayılarak onun çok yönlü kişiliğine mistik bir özellik katmıştır.

Kantemiroğlu'nun çalışmalarına Avrupalı yazarların ilgisi XVIII. yüzyılda artmaya başlamıştır ve bunun nedeni de hem Türk müzisyenler tarafından hala rağbet görmesi hem de Prensin bizzat kendisi tarafından tarihi eserlerinde sağlanan bilgilerdir. Charles Fonton onun icracılıktaki ince zevkini ve yeteneğini överken (Neubauer 1999) Abbe Toderini ise onun karmaşık meziyetlerini methetmiştir (1789). Sonraki dönemlerde bazı Avrupalı ve Yunan kaynaklar Prens'in müzikal çalışmalarına münferit atıflarda bulunmuşlardır. Türk teorisyenleri ve müzisyenleri ise onun metodunu özümsemiş ve bilgisini kendi çalışmalarına ve icra tekniklerine uygulamışlardır.

KANTEMİROĞLU'NUN YENİDEN KEŞFİ

Kantemiroğlu'na yönelik ilgi, yirminci yüzyılın başında Rauf Yekta'nın, *Kantemiroğlu Edvarı*'nın notasyonlarının yer aldığı *Kevseri Mecmuası*'nı keşfetmesiyle yeniden başladı. Yekta bu konu hakkında *Revue Musicale* (1907) ve *Şehbal*'de (1907,1909-1910) bir dizi makale yayımladı. H. Sadettin Arel de *Şehbal*'de (1907) Kevseri notasyonlarından notasyonlar yayımladı. Bu makalelerin ardından Romen etnoğraf Teodor T. Burada, İstanbul'a gelerek Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'nin yardımıyla Kantemiroğlu'na ait müzikal materyaller topladı. Daha sonra Prense ait birçok bestenin transkripsyonu ile birlikte kapsamlı bir monograf yayımladı (1911). *Kantemiroğlu Edvarı*'nın orijinalini elde ettikten sonra Arel eserin tümünü Şehbal'de yayımladı (1910-1911). Suphi Ezgi ise Kantemiroğlu'nun bir teorisyen olarak faziletlerini tartışmaya ve onun müziğinden parçaları yeniden basmaya devam etti (1933-1953). Bu gerçekler ışığında, Kantemiroğlu'nun müzikal çalışmalarıyla birlikte modern çağda fikirlerinin yeniden canlanması, Rauf Yekta, H. Sadettin Arel ve Suphi Ezgi sayesinde olmuştur. Burada'nın çalışması ise Moldova'lı Prens'i bir Türk müziği müzisyeni olarak Romen müzikolojisine tanıtmış ve sonraki araştırmacıların merakını uyandırmıştır.

Sonraki yıllarda Kantemiroğlu'na karşı olan ilginin tekrar alevlenmesi Türk ve Romen müzikologları tarafından bir dizi makale ve çalışmanın üretilmesine yol açtı. 1970'lerde Kantemiroğlu'nun yeniden keşfi yeni bir boyuta ulaştı. Eugenia Popescu-Judetz Prensin eserini ve bestelerini Romence'ye çevirdi; Yalçın Tura da eserin kopyalarını günümüz Türkçesiyle yayımladı (1976). Daha sonra Owen Wright tüm enstrümantal melodi koleksiyonunun transkripsiyonunu tüm dipnotlarıyla birlikte yayımladı (1992). Takip eden yıllarda müzikologlar Kantemiroğlu'nun teorik fikirlerine daha fazla ilgi göstermeye başladı. Özellikle Walter Feldman Osmanlı müziği hakkında yazdığı kitapta Prensin teorisini geniş bir şekilde incelemiştir (1996) ve Ralf Martin Jäger geç Osmanlı sanat müziği hakkında derinlemesine yaptığı araştırmada onun fikirlerini tartıştı (1996). Müzisyen Prens Kantemiroğlu'nun yeni teorisinin temellerini tasarlamasının üzerinden geçen üç yüzyılın sonunda çalışmasının dayanıklılığı ve fikirlerinin akademik olarak hala ilgi çekmesini düşündürücü buluyoruz. Aslında Kantemiroğlu'nun Türk Sanat Müziği'ne yaptığı katkı geçmişte olduğu kadar bugün de, kaynak oluşturması açısından, önemlidir. Çağdaş müzikologlar ve tarihçiler onun eserlerini incelemeye devam etmekte, Türk sanat müziğinin

eorik ve icra yönlerini anlayabilmeye yönelik yeni keşif-erde bulunma hevesini taşımaktadırlar. H. Saadettin Arel'in bir defasında gayri resmi olarak belirttiği düşün-esini tekrarlamak gerekirse Türk müziğini anlamak is-eyen Kantemiroğlu'nu bilmelidir.

Tarihsel olarak, Moldova Prensi Dimitrie Cantemir arafından yazılan *Edvar* önceki yazarların gelenksel kav-amlarından koparak Türk müziğini kendi özgün yerine türtmaktadır. Türk icra usullerini ve *Acemler*in müzik rası arasındaki farkı ilk defa Prens tanımlamıştır.

Kantemiroğlu her zaman bir konunun önemli nok-alarını vurgulayan ve konunun esas olarak merkezine odaklanan iyi bir gözlemciydi. Bunun ötesinde o, spekülatif soyutlamalardan değil müziğin kendisinden çıkartılan yeni ilkeleri kucaklayacak yeni bir müzik bilimi açısından yapılan analiz ve metodunu inşa eden bir düşünürdü.

Yeni fikirleri açısından Kantemiroğlu modern müzik düşüncesinde çığır açan ve bu nedenle müzik bilgisinin ve müzik eğitiminin gelişmesini öngören bir Türk müziği teorisyeni olarak görülebilir. Sonuç olarak, Kantemiroğlu'nun mirası zamana meydan okumuş ve çağdaşları için yeni incelemeler ve ilhamlara yönelik zengin bir kaynak olmaya devam etmiştir.

KAYNAKLAR

Ali Ufkî (Ali Beg Essanturi sive Cymbalista) (Albert Bobowski), *Mecmûa-i sâz ü söz*. British Library, ms. Or. Sloane 3114, 1650.

Arel. H. Sadettin, 1907. "Kevserî Mecmûası'dan Müstahrec İki Kadîm Peşrev Hakkında Bazı Mütalaat." *Şehbal* 12:236.

— 1910-1911. "Kitâb-i İlmü'l mûsikî muelif Kantemiroğlu- Şark Mûsikîsi. *Şehbal* 66-85.

Burada, Teodor T. 1911. *Scrierile muzicale ale lui Cimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*. Bucharest: Analele Academiei Române.

Cantemir, Dimitrie (Kantemiroğlu). ca. 1700. *Kitâb-ı 'ilmü'l mûsikî 'alâ vechi'l hurûfât (Kantemiroğlu Edvârı)*. Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, ms. 2768.

Özgi, Suphi.1933-53. *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, 5 cilt. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.

Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Feiger, Ralf Martin. 1996a. *Katalog der hamparsum-notası Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität İstanbul*. Eisenach: Karl Dieter Wagner.

— 1996b. *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*. Eisenach: Karl Dieter Wagner.

Kogalniceanu, Mihail, ed. 1872. *Cronicele României sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei*, vol. 2.

Neubauer, Eckhard. 1999. *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wofgang Goethe University.

Popescu-Judetz, Eugenia. 1973. *Dimitrie Cantemir - Cartea ştiinţei muzici*. Bucharest: Editura Muzicala.

— 1996. *Meanings in Turkish Musical Culture*. İstanbul: Pan.

— 1998. *Kevseri Mecmuası*. İstanbul: Pan.

Toderini, Gian-Baptista. 1789. *De la littérature des Turds*, çev. Abbé de Cournand, vol. 1. Paris.

Tura, Yalçın. 1976. *Kantemiroğlu: Kitab-ı 'ilmü'l mûsikî 'alâ vechi'l hurûfât*, vol.1, 6 fasc. İstanbul: Tura Yayınları.

Wright Owen. 1992. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Part 1: Text*. London: University of London, SOAS.

Yekta, Rauf. 1907. "Le compositeur du pechrev dans le mode Nihavend." *Revue Musicale* 5: 119-121.

— 1907. "Kitabet-i Musikiye Bir Nazar." *Şehbal* 11:211.

— 1909-10. "Kantemiroğlu." *Şehbal* 39; 48: 472-73; 52: 72-73.

ŞÂİR VE BESTEKÂR OSMANLI PADİŞAHLARI

OSMAN NURİ ÖZPEKEL
KÜLTÜR BAKANLIĞI İSTANBUL DEVLET TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

Büyük mûsiki alimi Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) bir yazısında Türk dili ve mûsikisi için şöyle der.[1]

"Sümer Türkleri'nden beri en az altı bin senelik geçmişi bulunan mûsikimizin, sayısız inkılaplarla dolu bu altmış asırlık tükenmez kütleyi aşarak bu kadar dipdiri, hatta her gün daha diri gelebilmiş olması ondaki hayatiyetin en büyük delillerindendir.

Mısırlıların, Yunanlıların, İranlıların, Bizanslıların ve diğer bazı milletlerin bir dereceye kadar çok daha yeni olan mûsikileri zamanın tahribatına dayanamayarak hemen hemen hiç iz bırakmadan çöküp göçtükleri halde Türk Mûsikisi çöküp göçmek şöyle dursun, bilakis bütün o ortadan çekilen mûsikilerin yerine geçmiş bulunuyor. O derecede ki, saydığım milletlerden her birinin bugünkü nesli, Türk Mûsikisinin Türkler'e aidiyetini inkâra varan bir kıskançlıkla ona ayrı ayrı sahiplik iddiasındadırlar.[2]

Lakin henüz Türk Mûsikisi içinde saklı kıymetlerin hepsini bilmiş ve anlamış değiliz. Geniş bir çiftlik düşününüz ki, içinden dünyanın en büyük nehri mesela Missisipi geçmekte olsun. Çiftlik sahibi her gün sabahleyin kalkıyor ve o muazzam nehirden yalnız bir bardak su alarak bardağın yarısını bir fesleğen saksısına, yarısını da karanfil saksısına boşaltıyor. Sonra Missisipi nehrine arkasını dönerek kaygısızca işine gidiyor. Çiftlikten geçen koca Missisipi'nin çiftlik sahibine hizmeti bir fesleğen ve bir karanfil fidanına yarımşar bardak su sağlamaktan ibaret. İşte Türk Mûsikisi Missisipi Nehridir ve biz çiftlik sahipleri Missisipi'den yalnız bir fesleğen ve bir karanfil fidanını sulamak için bir bardak su almakla yetiniyoruz. Şunu da ilave edeyim ki, fesleğen ile karanfil şimdiye kadar gelmiş geçmiş bütün bestekârlarımızın eserlerinin toplamını temsil etmektedir."

Büyük alimin ifadelerinden de açıkça anlaşıldığı gibi bu eşi emsali olmayan, bitmek tükenmek bilmeyen nehir altmış asır içindeki altı asırlık bir dönemde de Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde akmış ve ordunun önünde at sırtında koşan, zaferden zafere ulaşan asker padişahların ruh susuzluğunu gidermiştir.

Şâir ve bestekâr padişahların, edebiyatımızın ve mûsikimizin en güzel örnekleri olarak kabul edilebilecek eserleri oldukça fazladır. Özellikle şiir alanında bu sayı çok daha kabarıktır. Zira birçoğunun müretteb divanları bastırılmıştır. Alanında ise meşk usûlünün hakim olması dolayısıyla nota yazımına önem verilmeyişi birçok dâhi bestekârımızın olduğu gibi padişah bestekârlarımızın eserlerinin de zamanla unutulup kaybolmasına sebebiyet vermiştir.[3]

Osmanlı Padişahları Albümü.

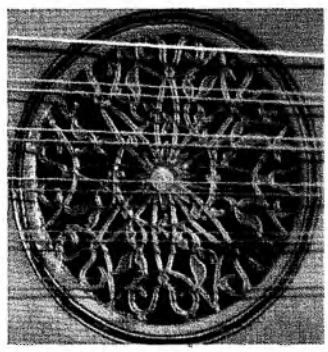
Şu hususu önemle vurgulamalıyız ki "Müzik Tarihi"[4] incelendiğinde; Rönesans dönemi (1400-1600), Barok Çağı (1600-1750), Klasizm (1750-1791), Romantizm (1791-1911), Milli Akımlar (1836-1922) gibi bazısı

tamamen saraylarda icra edilen bu klasik müzik türleri krallar tarafından himaye görmelerine ve saygı duyulmalarına karşılık hiçbir şâir ve bestekâr krala rastlayamamaktayız. Özellikle Osmanlı dönemiyle mukayese edilmek için yukarıda tarihleri verilen müzik akımları kiliselerde de halkın bizzat içinde de çok yaygın olmasına karşılık hiçbir hanım bestekâra da rastlamıyoruz. Konumuz dışında olmasına rağmen vurgulamalıyız ki Osmanlı Sarayı içinde onca tutuculuğa rağmen Dilhayat Kalfa (1710-1780) gibi büyük bir hanım bestekârla Leyla Hanım (1800-1848) gibi büyük bir şâire hanım yetişmiştir. Bu sözlerimizi şâir bestekâr araştırmacı Rüştü Şardağ'ın bir yazısından aldığımız bölümlerle tamamlayalım: [5]

Dünya Uluslarında Ozan Hükümdar Var mı?

"Yeryüzü tarihine baktığımızda zalim ve eli kanlı hükümdarlar arasında, zulme o kadar eğilim duymamış olanlarına da rastlarız. İyi kalpli, ince görüşlü olanlarıyla karşılaşırız, ama şâir krallara rastlayamayız.

Doğu Hükümdarları içinde Hazret-i Davud'un şiirle ilgili olduğunu saptasak bile, İslamın kabulunden sonra İran'da yetişmiş birkaç hükümdarın önemsiz şiirleri olduğu bilinse bile, Doğuda ve Batıda iktidarları elinde tutan tüm yöneticilerin sanat, ve edebiyatla doğrudan doğruya ilgili bulunduklarını savunmak mümkün olamaz.



Mısır Firavunları içinde, Irak Nemrutlarında, Abbas Oğullarında Fatimi Araplarında ozanla karşılaşmıyoruz. İslam Arap Halifeleri içinde Hazret-i Ali dışında bir tek ozana rastlayamayız.

Batıda Hristiyan fanatizmi edebiyat ve güzel sanatları halk gözünden kaçırmak, karartmak için her şeyi yaptı. Kastilya Kralı 2.Ferdinand'ın teneke ve mukavva işleriyle uğraştığını bazı tarihçiler aktarıyor. Bunun gibi Kral 16. Louis'in ünlü güzel Marie Antoniette için ipekten elişleri işlediğini, Napoleon'un kamış keserek düdük yaptığını bilmekteyiz. Şiire, sanatçıya değer veren Batılı Kralların varlığı da bilinir. Ne var ki özellikle Osmanlı Sultanları ve Şehzadeleri ile ve hemen hepsi şiirle uğraşmış ve bu alanda eserler ortaya koymuşlardır. Büyük bölümü ise eski Türk alfabesinin her birinden, çıkan değer, güzellik cümbüşleri yaratan yazı sanatı ustalığında da başarı sahibi oldular."

Bu çalışmamızda, Osmanlı Padişahları içinde şiirle, müzikle veya hem şiir hem müzikle ilgilenen yirmi dört tanesinin kısa biyografisiyle şiirlerinden ve bestelerinden bazı örnekler vermeye çalıştık. Şiir örneklerimiz kısıtlı olmakla beraber Bestekâr Padişahların bestelerinin tam listesini elimizdeki kaynaklar ölçüsünde belirttik. Titiz davranmamıza rağmen gözden kaçan hatalar ve eksikler şüphesiz olacaktır. Bağışlanması umuduyla.

ŞÂİR PADİŞAHLAR, BESTEKÂR PADİŞAHLAR[6]

Kelam'ül-mülûk, Mülûk'ül Kelam[7]

I. SULTAN MURAD (MURAD HÜDAVENDİGAR) (1326-1389)

III. Osmanlı Padişahı Sultan Orhan'ın (1281-1360) ikinci oğlu, Osman Gazi'nin (1258-1326) torunu. Annesi Nilüfer Hatun'dur. 1350 yılında 34 yaşında hükümdar olmuştur. Babasının maiyetindeki âlimler tarafından okutulmuş, Lala Şahin Paşa tarafından yetiştirilmiştir. Padişah olunca büyük bir kudret ve kahramanlık göstermiş, Osmanlı Beyliği onun zamanındaki harpler ve fetihlerle Osmanlı Devleti haline gelmiştir. İlmi ve âlimleri korumuş olan I. Murad halka askere karşı şefkatli, cömert bir hükümdar olduğundan bir baba gibi sevilerek Hüdavendigar adını almıştır. Savaş meydanında şehit olan ilk ve son hükümdardır.

16. asrın büyük tarihçisi Hoca Sadeddin Efendi[8] onun ağzından bir münacaat kaleme almıştır ki edebiyat tarihimizde Kosova duası diye meşhurdur.

Şu beyt de Sultan I. Murad'a atfedilmektedir.[9]

Gerçi kim haddim değildir bûseni kılmak taleb
Arif olan çün bilür anı ne lâzım söylemek

Sultan I. Murad'ın bestelenmiş şiirine ve bestekârlığına dâir hiçbir kaynakta bilgi yoktur.

I. SULTAN BAYEZİD (1360-1402)

1360 yılında Bursa'da doğan I. Bayezid, I. Murad'ın oğludur. Annesi Gülçiçek Hatun'dur. Şehzadeliğindeki muharebelerde gösterdiği çabuk ve çevik hareketler yüzünden "Yıldırım" lakabını aldığı söylenir.

Türkleri Rumeli'nden çıkarmak için toplanan 130.000 Ortaçağ cengaverini birkaç saat içinde yok ettiği Niğbolu Meydan Muharebesi sonrasında "Sultan-ı İklim-i Rûmi" ünvanını alan ve ilimle sanata karşı yakın ilgi gösteren I. Bayezid'in bir şiiri şöyledir.

Yarı rind-i zamânedir sandım

Bahs-ı vasl-ı teranedir sandım

.....

Hışmile zahm-nâk dil-i sûzi

Yıldırımdan nişânedir sandım

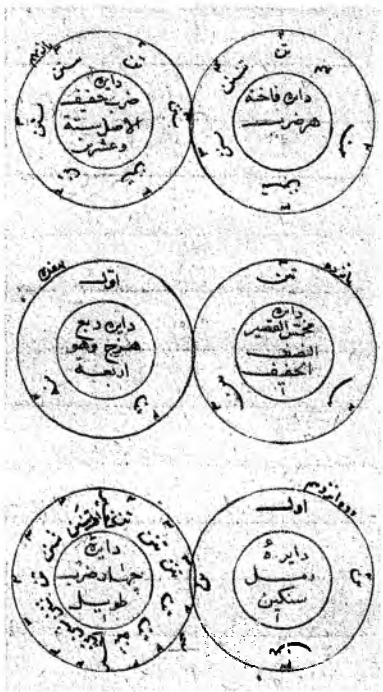
I. Sultan Bayezid'in bestekârlığı ile ilgili olarak elimizdeki kaynaklarda herhangi bir bilgi yoktur. [10]

II. SULTAN MURAD (1403-1451)

1403 yılında Amasya'da doğan II. Murad, I. Mehmed ile Emine Hatun'un oğludur. 1421'de tahta çıkan II. Murad 1444 yılında tahtını Şehzade Mehmed'e (Fatih) bıraktı fakat Haçlı ordularının saldırısı üzerine tekrar kumandayı alarak Haçlı ordusunu Varna'da yendi. Böylece yedi yıl daha tahtta kaldıktan sonra 1451'de Edirne'de ölmüştür. Aşağıdaki alıntı onun sanat ve ilim sahasındaki rolünü anlatmaktadır. [11]

"II. Murat Osmanoğullarından çıkan ilk bilgin ve sanatkârdır. Çok büyük bir kültürel ve entellektüel faaliyet gösterir ve her türlü ilim, edebiyat ve sanat sahasını ve tezahürünü büyük ölçüde destekler.

Türk mûsikisi bilgisi üzerinde kapital değerde hayli eser de kazandırmıştır. (Hızır bin Abdullah-Edvar, Mercimek Ahmet-Kaabusnâme, Bedr-i Dilşad-Muradnâme) Abdulkadir Meragi'nin ebced notası ile kaleme aldığı nota koleksiyonu Kenzü'l Elhan bugün elimizde olsaydı, II. Murad ekolüne ait canlı örnekleri de dinleyebilirdik. II. Murad yüzlerce mürekkep makam yaptırıp her türlü terkibi tecrübe ettirmiştir. Böylesine bir faaliyete ve makam furyasına başka bir devirde tesadüf etmiyoruz. Bu makamlar bilhassa Hızır bin Abdullah'ın eserlerinde kaydedilmiştir. Ahmetoğlu Şükrullah'ın Terceme-i Kitab'ül Edvarı da bu devre aittir."



Osmanlı müziğinde usul ve makam daireleri.

II. Murad'ın ilim ve sanatla bu kadar yakından alakadar olması büyük bilgin ve bestekâr Abdulkâdir Meragi'yi de etkilemiş ve Makasıd'ul Edvar isimli eserini bu padişaha ithaf etmiştir.[12]

"Maragalı Abdülkadir'in kitaplarından Mukasıd'ul Elhan'ın bazı nüshalarının II. Murad'a ithaf edilmiş bulunması XX. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak Abdülkadir'in Osmanlı ülkesine, özellikle Bursa'ya geldiği, kitabını Sultan'a bizzat sunduğu yolunda bir kanıya neden oldu..."

Bu âlim ve şâir padişahın[13] bütün ömrünce gönlünü bağladığı Prenses Mara ile olan aşkları unutulmayan özelliklerinden biridir. Muhtemelen bu aşkın da ilhamı olan şiirlerinden bazı örnekleri aşağıda veriyoruz:

Seni sevmek güzelim, bu dil ü cana yaraşır

Can kurban ola sen kaşı kemana yaraşır

.....

Gûş edenler bu kalemin beğenip hep dediler

Ey Murâdi bunu yar ana bu ağza yaraşır

II. Murad'ın dünyevi şiirlerinin yanında Allah aşkını zikrettiği tasavvufi şiirleri de vardır:

Sana rahmet dilersen eyleye hu

Diye gör Lâilâhe illa hu

Diler isen eğer tecelli-i zâd

Diye gör Lailâhe illa hu

.....

Eksik etme gele zebanından

Tevhid Lailahe illa hu

Akibet hayran dilersen eğer

Söyle gel Lâ ilahe illa hu

Yâ ilâhi sen eylegil yoldaş

Her zaman La ilahe illa hu

Çok olur ey Muradi bunda âkil

De hemen La ilahe illa hu [14]

"Sehi Bey Tezkiresi"inde Sehi Bey'in[15] *"Çok üstün derecede hoş doğuşlu ve ince yaratılışlı şiirler söylerdi. Nazma gücü yeten padişahtı. Hatta konuşurken çoğu vakit duygularını nazım halinde söylerdi"* diye vasıflandırdığı II. Sul-

tan Murad'ın asrımız Bestekârlarından Münir Nureddin Selçuk tarafından Mâhur makamında ve müsemmen usulünde bestelenmiş bir dörtlüğü ölümsüz şiirlerindendir:

Sâki getür getür yine dünki şarabımı
Söylet dile getür yine çeng ü rebâbımı
Ben var iken gerek bana bu zevk u bu safa
Bir gün gele kim görmeye kimse türabımı

II. SULTAN MEHMET (FATİH)
(1432-1481) *AVNİ)*

II. Murat ile Hüma Hatun'un oğludur. Edirne'de doğmuş, Çelebizade Me med, Molla Ayas, Molla Gürani gibi kıym dan ders görerek yetişmiştir. 1451'de baba üzerine tahta geçmiş, 1453'de İstanbul'u Yeniçağ'ı açmıştır. 1481 yılında yeni bir zırlanan Fatih Gebze civarında hastalanmış nı yerde vefat ederek adını taşıyan camiye dilmiştir.

Aşağıdaki satırlar onun askeri dehası yanında sanata ve ilme verdiği önemi vurg lamaktadır.[16]

"Fatih bir savaş kahramanı olduğu k müsbet bilimlerle dini bilgileri birlikte ö ten medreseler kurmuş, adını taşıyan cami yaptırmış, şiir, güzel yazı ve erbabını yüreklendirmiştir.

Ud.

Atılgan, onur ve şan peşinde koşan, zeki, kimseden çekinmeyen bir hükümdardı. Kişisel zevk ve eğlence hayatına ilgisizdi. Batılı kaynakların da onayladığı üzere Arapça, Farsça, Slavca, Rumca, Çağatayca bilirdi. Geniş görüşlü ve hoşgörü sahibiydi. Bilim, şiir ve kültür adamlarına meclisi her zaman açıktı."[17]

Şiirlerinde Avni takma adını kullanan Fatih tahta çıktığı zaman Osmanlı devletinin bir çocuk eline geçtiğini gören Karamanoğlu ayaklanınca söylediği şu beyt meşhurdur.

Bizimle saltanat lâfın edermiş ol Karamâni
Huda fırsat verirse ger kara yine karam âni[18]

Fetihten sonra Ayasofya mabedinden şehri seyrederken hem mâbedin hem şehrin harab halinden etkilenerek söylediği Farsça şu beyt de bu lisana olan üstün derecedeki hakimiyetini göstermektedir:

Perdedâri mikûned der kasr-ı Kayser ankebut
Bûm nevbet mîzened der kal'a-i Efrâsiyab[19]

Hafız-ı Şirazi'nin "Şiraz'lı Türk güzelinin siyah beni uğruna Semerkant ve Buhara'yı bağışlarım" manasındaki farsça beytine yandığı nazire de hem şâirliğinin hem hükümdarlığının doruğunda olduğunun büyük delilidir:

Eğer an gebr-i Efrenci be-dest âred dil-i mârâ
l-i Hinduyeş bahşem Sitanbul u Kalâtârâ[20]

manzumelik ve 44 sayfalık bir divançe ile Os- İmparatorları içinde ilk "şiir kitabına" sahip atih'in şu beyti de divan şiirinin hazırlayıcısı bu büyük insanın şiir gücünü gösterir:

Bir şahe kulum kim kulu sultan-ı cihandır
Mihr-i ruhu şems-i feleğe nur-feşandır[21]

Meclisinde ve devrinde Hayâli Çelebi, Bâli Paşa, Ahmed Paşa, Hacı Hasanoğlu, Mevlâna Kızimi, Hocazâde Aşki, Ulvi Mahmut Paşa, Sabiri gibi bilgin ve şâirlerin yetiştiği bu sanat hâmisi padişahımızın diğer şiirlerinden bazı seçmeler:

Ahmed Paşa'nın gazelini tahmis[22]

Sevdin ol dilberi söz esmeledin vay gönül
Eyledin kendözini âleme rüsvây gönül
Sana cevr eylemede kılmaz o pervay gönül
Cevre sabreyleyemezsin nideyim hay gönül
Gönül ey vay gönül vay gönül ey vay gönül

Fatih'in müzikle ne derece ilgilendiği konusunda elimizde müsbet bir kaynak yoktur. Aşağıda bestelenmiş şiirlerinin bir listesini veriyoruz.

GAZEL

Sakiya mey sun ki bir gün lâlezâr elden gider
Çün irer fasl-ı hazan bağ u bahar elden gider
Her nice zühd salâha mâil olur hatırım
Gördüğünce ol nigârı ihtiyar elden gider
Şöyle hak oldum ki ah etmeye havf eyler gönül
Lâcerem bâd-ı saba ile gubar elden gider
Gırre olma dilberâ hüsn-i cemâle kıl vefa
Bâki kalmaz kimseye nakş ü nigar elden gider

Yâr için ağyar ile merdâne cenk etsem gerek

İt gibi murdar rakib ölmezse yar elden gider

Bestelenen dörtlük

Sakiya mey sun ki bir gün lâlezar elden gider

Başlasa feryâda bülbül gül'izar elden gider

Bi bekadır bence dünya umma ondan bir vefa

Bulsa bir devlet de tab-ı tacidar elden gider

1. Alaeddin Yavaşça (1926), Şehnaz-ı Ağır Aksak-şarkı[24]

2. Melahat Pars (1918), Hicaz-Müsemmen-şarkı

3. Ekrem Güyer (1921-1954), Uşşak-Müsemmen-şarkı

4. Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955)[25]

5. Turhan Toper (1929), Hicaz-Müsemmen-şarkı

Sevdin ol dilberi söz eslemedün vay gönül[26]

1. Hüseyin Sadeddin Arel-Çargah'ta Buselik-Semâi-Muhammes şarkı

2. Ayşe Sultan (1886-1960), Çargâhta Buselik, Semai-Şarkı

3. M. Nureddin Selçuk (1900-1981), Rast Düyek Nakış Beste

Zülfünün zencirine bend eyledi şâhım beni [27]

Kulluğundan etmesin azâd Allah'ım beni

Cevr-i dilber sûz-i fırkat tan-ı düşman zâf-ı dil

Türlü türlü derd için halk etmiş Allah'ım beni

1. Emin Ongan (1906-1984) Rast-Müsemmen - Şarkı

2. Osman Nuri Özpekel (1957) Hicaz-Yürük Semâi-Yürük Semâi

Hüsn ile cananlar içre [28]

Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) Mahur-İlahi

II. BAYEZİD (1447-1512)

Gülbahar Hatun ile Fatih'in oğludur. Dimetoka'da doğmuş, iyi bir öğrenimden sonra Amasya Valisi olmuştur. Gençliğinde içkiye ve eğlenceye düşkün olmasına karşılık tahta geçtikten sonra aşırı dindarlaşmış, bu yüzden Bayezid-i Veli adını almıştır.

Galatasaray'ı ilk defa okul olarak yaptıran II. Bayezid Adli [29] mahlâsıyla şiirler yazmış ve bu şiirlerinde sade ve tabii bir Türkçe kullanmıştır.

Hudaya Hudalık sana yaraşır [30]

Nitekim gedalık bana yaraşır

Çü sensin penahı cihan halkının

Kamudan sana iltica yaraşır

Bir başka coşkun beyti de şöyledir:

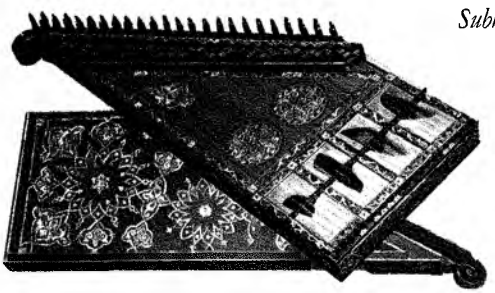
Ey süvâr-ı esb-i naz olan rikab-ı câne bas

Hüsn meydanı senindür ayağın merdane bas [31]

Şu beyti de sade ve temiz kullandığı Türkçemize açık bir örnektir.

Subha dek her gice ey hurşid-rû sen mahdan [32]

Nice bir feryad idem korkmaz mısın Allahdan



Osmanlı sarayı için özel olarak yapılmış sedefli kanun.

II. Bayezid Divan'ı 1890 (1308) de matbaa-i Osmani de basılmıştır. İçinde 124 şiir vardır. Ancak bu "Divançe" eksiktir. Yavuz Sultan Selim'in emriyle basıldığı rivayet edilen yazma divanının dört ayrı nüshası ise Ali Emiri kütüphanesindedir.

Diğer şiirlerinden örnekler:

Gazel

Her kaçan kim gamze-i fettanı canan oynadır

Aşık-ı bi-dilberi, ol çeşm-i fettan oynadır.

.....

Gafil olma Adliya bir gün vücudun zevrakın

Rüzgâr olup muhalif bad-ı umman oynadır.

MURABBA[33]

Göreli ol sanemin kaşlarını vay gözüm

Kaldı cevr oklarına sine siper vay gözüm

Dimedim mi sana ben bakma ana hay gözüm

Gözüm ey vay gözüm vay gözüm ey vay gözüm

Elimizdeki kaynaklara göre[34] Osmanlı padişahları içinde (izafe edilmiş olsa bile) müzikle ciddi bir biçimde

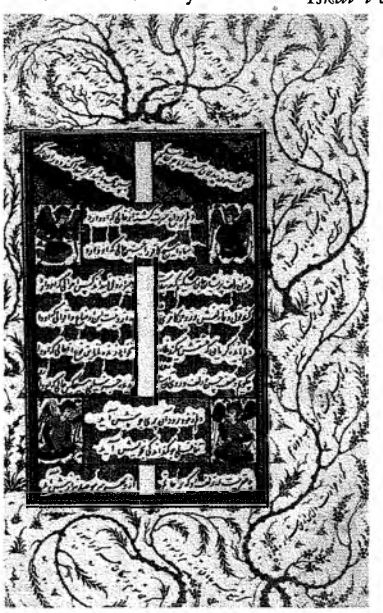
uğraşan ilk sima II. Bayezid'dir. Bu kıymetli şâirin bestelenmiş bir şiiri yahut bestelediği bir sözlü formdaki eseri olmamasına karşılık aşağıdaki saz eseri formundaki eserlerinin notaları mevcuttur.[35]

Arazbar Zemzeme	Peşrev	Devr-i Kebir
Arazbar Zemzeme	Saz Semaisi	Aksak Semai
Aşiran Buselik	Peşrev	Ağır Düyek
Dügah	Peşrev	Devr-i Kebir
Dügah	Saz Semaisi	Aksak Semai
Evc (Bezm-i mülûk)	Peşrev	Muhammes
Evc	Peşrev	Devr-i Kebir
Evc	Saz Semaisi	Aksak Semai
Neva I	Peşrev	Fahte
Neva II	Peşrev	Fahte
Neva III	Peşrev	Fahte
Neva I	Saz Semaisi	Aksak Semai
Neva II	Saz Semaisi	Aksak Semai
Neva III	Saz Semaisi	Aksak Semai
Neva Bağdad	Saz Semaisi	Yürük Semâisi
Nişabur	Peşrev	Sakîl
Rahatül Ervah	Peşrev	Çifte Düyek
Rahatül Ervah	Saz Semaisi	Aksak Semai [36]

YAVUZ SULTAN SELİM (1470-1520)[37] *(SELİMİ)*

II. Bayezid ile Dulkadiroğulları'ndan Ayşe Sultan'ın oğludur. İyi bir öğrenim görmüş, Farsça ve Arapça'yı ana dili gibi öğrenmiş bu yüzden tarihe ve edebiyata dair derin bilgi sahibi olmuştur. Sert mizacı yüzünden adı "Sultan-ı Gazûb"a çıkmış,[38] padişahlar içinde sakalını traş ettiren ilk kişi olmuştur.

Sanat ve edebiyat alanında da bazı ilkler ona nasip olmuş Osmanlı padişahları içinde ilk Farsça divanı o yazmıştır. Bu dile derin vukufu Çaldıran Savaşı'ndan geri dönmeye çalışan askerlere "Korkanlar kadınlarının yanına geri dönsün" diye haykırdığı meşhur nutkunun sonunda Farsça şu beyiti söylemesinden de bellidir:



Divanı Selimi.

Men ne mi kerdem ez in ezm ke der del darem [39]

Farsça divanının geneli dini ve tasavvufidir:

Hodaya tora zibet in padişahi [40]

Ke her padeşehra to pest o penahi

Çok meşhur olan şu dörtlük Selimi'ye ait olmadığı halde ona atfedilmiştir.

Merdüm-i dideme bilmem ne füsun etdi felek

Giryemi kıldı füzûn eşkimi hun etdi felek

Şirler okurken pençe-i kahrımda lerzan

Beni bir gözleri ahuya zebun etdi felek

Aşağıdaki anektod Yavuz Sultan Selim'in irtilaten söylediği bir mısraya, yakın bir vezirinin verdiği cevabı anlatmaktadır.

Bir mecliste Yavuz Sultan Selim elindeki şarap dolu bardağı içtikten sonra adet olduğu üzere bardağın dibinde kalan ve tarassubat denen tortuyu yere döker. Ancak bardağı içmeden evvel havaya kaldırır ve çerağın aydınlattığı La'l kırmızısındaki kadehe bakarak şu mısraı irticalen söyler:

Bint'ül inebin bikrini Cem etdi izâle[41]

Sonra bardaktakini içer ve sonda kalanı da toprağa savurur. Bunun üzerine yanında bulunan ve şâirlikte ondan aşağı kalmayan bir veziri hiç çekinmeden bu mısraı bir beyte dönüştürür:

İskat-ı cenin oldu tehi kaldı piyale

Şiirlerinden örnekler:

Murabba

Gözlerin fitnede ebrun ile enbaz mı ki

Dil asılmağa iver zülfüne canbaz mı ki

Bizi kahr-eyledüğün lutfuna ağaz mı ki

Neyiki şive mi ki cevr mi ki naz mı ki

Bu Selimi kuluna cevi revan eylediğün

Bunca sıdkun reh-i aşkında yalan eylediğün

Yüzünü gesterüben yine nihan eylediğün

Neyi ki şive mi ki cevr mi ki naz mı ki

Yavuz Sultan Selim'in mûsiki ile ilgilendiğine dair elimizde bir kaynak yoktur. Ancak ilme ve sanata çok değer veren bu

padişahın bestelenmiş bazı şiirleri aşağıda verilmiştir:

Merdün-i dideme bilmem ne füsun etdi felek

1-Tanburi Ali Efendi (1836-1902) Sipihr Hafif II: Beste

2-Hafız Mehmed Eşref Efendi (-1930) Hicazkar Çenber Beste

3-Yavuz Yekta (1930) Rast ? Şarkı

Sanma şahım herkesi sen sadıkane yar olur

Ali Şenozan Hüzzam Ağır Aksak Şarkı

Kemal Paşazade'nin (1468-1534) Yavuz Sultan Selim'in vefatından bir hafta sonra yazdığı şu kıt'a da çok meşhurdur:

Az zaman içre çok iş etmiş idi [42]

Sayesi olmuş idi âlem gir

Şems-i asr idi asrda şemsin

Zıllı memdud olur zamânı kasir

KANUNİ SULTAN SULTAN SÜLEYMAN (1494-1566) *(MUHİBBİ)*

Yavuz Sultan Selim ile Ayşe Hafsa Sultan'ın oğludur. 1520 yılında padişah olmuş kırkaltı yıl hükümdarlık ettikten sonra yetmişiki yaşında ölmüştür. Milletinin tarihine Mohaç gibi bir zaferi kazandırmış, yaptığı kununlar sebebiyle "Kanuni" adını, ihtişamı sebebiyle de Avrupalılarca "Le magnifique: muhteşem" lakabını almıştır. Nihat Sami Banarlı'nın dediği gibi: "Kanuni'nin devlet idareciliği, kanun yapıcılığı, muhteşem hükümdarlığı ve her biri bir büyük hadise değerindeki çok sayıda seferleri ve zaferleri hakkında burada herhangi bir bahis açmak mümkün değildir. Yorulmak bilmez bir savaş azmi ve gayreti içinde hem kahraman, hem de duyarlı bir gönül yaşayan Kanuni, aynı zamanda bir ince duygular ve öyle düşünceler şâiridir. Seferler ve çeşitli yurt ve dünya problemleriyle geçen ömrü esnasında Muhibbi mahlâsıyla yazdığı aşk, heyecan, kahramanlık ve tefekkür şiirleriyle bir Divan meydana getirecek kadar sanat gayreti de göstermiştir."

Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerini içeren Muhibbi Divanı.

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

beyti ile Türk Edebiyatı tarihinde ölümsüz bir yer edinen Kanuni, hükümdarlığındaki kudretini şu beyt'le de şiire taşımıştır:

Sitanbul'um Karamanım diyar-ı milket-i Rumum

Bedahşanım u Kıpçağım ü Bağdadem Horasanım

Büyük aşkı Hurrem Sultan için yazdığı şu beyt de söyleyiş incelikleri ile doludur:

Ey saba sultanıma zar ü perişan diyesin

Gül yüzünsüz işi bülbül gibi efgan diyesin

Şiirlerinden örnekler:

Na't

Ya sahib'ed doha ve ya vali ed düca [43]

Bu nur-ı Hodayı kim ide sana iltica

Nurunla kainat münir oldu serteser

Ayine-i cihana yüzün verdi rûşena

Murabba[44]

Aşk ile sahralara düştüm yürür avareyim

Çaresiz derde sataştım ah bir biçareyim

Cürm ü isyanım başımdan aştı yüzü karayım

Padişahım sen dururken ben kime yalvareyim

Gazel[45]

Ey gönül n'oldun yine biçare söylersin bana

Benzer aşka düşeliden yana söylersin bana

Zülfünün zencirine bend eyle dedim gönlümü

Dedi hey şûride hey divane söylersin bana

.....

Cam-i lalin sun lebinden beni mest eyle dedim

Dedi çeşm-i hışm ile mestane söylersin bana

Zülf-i çevganına top et başına meydane gir

Çün Muhibbi kendini merdane söylersin bana

Gazel[46]

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

Saltanat dedikleri ancak cihan kavgasıdır

Olmaya baht ü saadet dünyede vahdet gibi

...

Ger huzur etmek dilersen ey Muhibbi fariğ ol

Olmaya vahdet makam kûşe-i uzlet gibi

II. SULTAN SELİM (1524-1574) *(SELİMİ)*

Kanuni Sultan Süleyman ile Hurrem Sultan'ın oğludur. 1566 yılında tahta çıkmış fakat bütün idareyi Sokollu Mehmet Paşa, Sinan Paşa, Kılıç Ali Paşa gibi güçlü vezir ve komutanlara emanet ederek daha ziyade av, şiir ve ilim sohbetleriyle çeşitli meclislerde vaktini geçirmiştir.

Mimar Sinan'a yaptırdığı Edirne'deki Selimiye Camii devrinin ve Osmanlı tarihin en mühim eserlerindendir. Şiirimizin incilerinden sayılacak şu beyti çok meşhurdur.

Biz bülbül-i muhrik-dem-i gülzar-ı fırakız [47]

Ateş kesilür geçse saba gülşenimizden

Diğer şiirlerinden örnekler

Beyt

Hoşdur çemende seyredelim taze yar ile

Ta düşmenin yüreği yine taze yarıle

Beyt

Aşk-ı sadıkta dil birdir olamaz yar iki

Hiçbir taht üzre mümkin mi ola hünkar iki

Beyt

Şah-ı aşk emrini tut var uyma akla ey Selim

Şehne buyruğu nedir hükm eyleyen hünkarı gör

Beyt

Erişti feyz-i Hak çün kim Selimi

Dedim tarihini zıll-ı ilahız[48]

Sultan ikinci Selim'in mûsikişinaslığı ile ilgili bir bilgimiz olmadığı gibi şiirlerinden yapılmış bir beste de yoktur.

III. SULTAN MURAD (1546-1595) *(MURADİ)*

II. Selim ile Afife Nurbanu Sultan'ın oğludur. Saltanatı sırasında Osmanlı İmparatorluğu önce duraklama sonra gerileme devresine girmiştir. Mekke ve Medine'nin imarına çalışmış, Manisa'da Muradiye külliyesini kurmuştur. İlme tasavvufa ve şiire meraklı olan padişahın bir "Divan'ı" vardır. Arapça ve Farsça'yı bu dillerde şiir söyleyecek kadar iyi bilen ve şiirlerinde "Muradi" mahlâsını kullanan IV. Murad'ın şiirleri Levayih-i Tayyibe[49] ve diğer yazma divanlarında[50] toplanmıştır. Şiirle olan alakası bazı mühim evraka manzum cevaplar verecek kadar ilerlemiştir:

Münasib düştü tensibin Muradı

Huda tevfikini kılsın irade

Yahut

Bir arzı bir dahi tedkike himmet

İdersen elbet idersin isabet

Diğer şiirlerinden örnekler:

Gazel

Bad-ı saba canımı gördün mü hiç

Söyle o cananımı gördün mü hiç

Söyle Muradi bana doğru haber

Derdime dermanımı gördün mü hiç

Dil derd-i yâre düştü bir çare var mı Yarab

Bir ben gibi cihanda avare var mı Yarab

Oldu Muradi çün kim vadi-i aşkta pûyan

İrmeğe çâre bir dem dildare var mı yarab

Mûsikişinaslığı ile ilgili bir bilgimiz olmayan III. Murad'ın bestelenmiş bir şiiri de yoktur.

III. MEHMED (1566-1603) *(ADNİ)* [51]

III. Murad ile Safiye Sultan'ın oğludur. Manisa'da öğrenim görmüş 27 yaşında tahta çıkmıştır. Annesi Safiye Sultan'ın sözünden çıkmamasına rağmen Kanije Kalesi'nin fethi ve Celali Hasan Paşa isyanlarını bastırmak gibi mühim görevler yapmıştır. Tam bir "Divan'ı" olmayan padişahın çeşitli mecmualarda yayınlanmış şiirleri mevcuttur:

Beyt

Yokdürür zulme rızamız adle biz maillerüz [52]

Gözleriz Hakkın rızasın emrine kaillerüz

Beyt

Yakmağa ve yıkmağa çün söyleşüb sır ettiler

Sûz-i sîne eşk-i dîde âteş-i ahım benim

Gazel

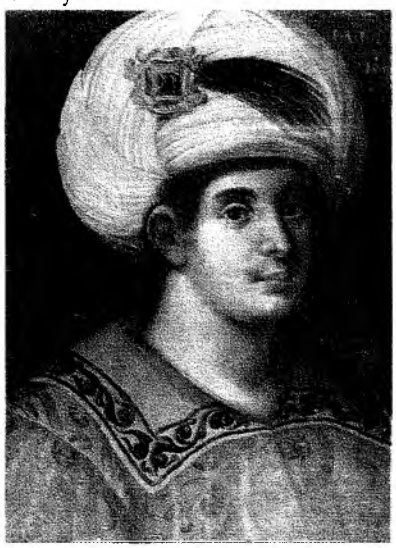
Günbegün sevdan ile huşum perişan olmada
Hal-i canan arzu-yı vaslımla isyan olmada
Mal-i hulya gibi Adni'nin de var sermayesi
Nakd-i cana karşılık hep kârı hüsran olmada

III. Mehmed'in mûsikişinaslığına dair bir bilgimiz yoktur. Elimizde bestelenmiş bir şiiri de bulunamamaktadır.

I. AHMED (1590-1617) *(BAHTİ)*

III. Mehmed ile Handan Sultan'ın oğludur. 14 yaşında, 14. Padişah olarak tahta oturmuş ve 14 yıl saltanat sürmüştür. Genç yaşında veremden ölen karısı Kösem Mahpeyker Sultan'a büyük bir aşkla bağlı olan I. Ahmed Ahmedi ve Bahti mahlâslarıyla şiirler yazmıştır. "Bahti Divanı" Fatih Millet Kütüphanesin'dedir. Peygamberimizin ayağı şeklinde bir sorguç yaptırmış ve ortasına mavi mine üzerine altın ile kendisinin şu kıtasını yazdırmıştır:

N'ola tacım gibi başımda götürsen daim
Kadem-i resmini ol Hazret-i Şah-ı Rüsûlün
Gül-i gül-zar-ı mahabbet o kadem sahibidir
Ahmeda durma yüzün sür kademine o gülün


I. Ahmed.

Hem klasik hem tekke tarzında şiirler yazan ve ile de ilgilenen I. Ahmed'in şeyhi, Aziz Mahmud Hudayi Hz. İdi.[53] I. Ahmed'in bestelenmiş bazı şiirleri de vardır:

N'ola tacım gibi başımda götürsem daim

1- Buhurizade Mustafa Itri Efendi (1640-1712) Pençgah Tevşih-Çenber-Fahte

2- Hafız Kumral (?-1621) Pençgah İlahi-Düyek

İftirakınla efendim bende takat kalmadı
Pare pâre oldu dil aşkda mahabbet kalmadı
Ol kadar ağlattı ben bi çareyi hükm-i kaza
Giryeden hiç Hazret-i Yakub'a nevbet kalmadı

Cevdet Çağla (1900 -) Nişaburek-Müsemmen-Şarkı İlahi

Dil hânesi pür nur olur
Envar-ı zikrullah ile
İklim-i dil ma'mur olur
Mimar-i zikrullah ile
Ahmed seni ikrar eder
Hem zikrini tekrar eder
İhlasını işar eder
Eş'ar-i zikrullah ile

1- Mustafa Cahid Atasoy (1925) Saba İlahi Sofyan

2- Hicaz İlahi-Düyek-Osman Bey (S. N. Ergun T. M. Antolojisi Cilt 2, Sayfa 575)

III. SULTAN OSMAN (1604-1622) *(FARİSİ)*

I. Ahmed ile Hatice Mahfiruz Sultan'ın oğludur. 14 yaşında I. Mustafa'nın yerine tahta geçmiş, dört yıl saltanat sürdükten sonra yeniçeri isyanı ile tahttan indirilerek Yedikule zindanında öldürülmüştür. Tarihte "Genç Osman" diye anılan ve şiir ve edebiyatı çok seven bu hükümdar şiirlerinde Farisi (Binen, binici) makamını kullanmıştır.

Şiirlerinden örnekler:

Beyt

Dünya evinde zevk u safa hoşdur veli
Ruz-i cezada "Farisi" mes'ul değil misin

Beyt

Niyetim hizmet idi saltanat ü devletine
Çalışır hasid ü bedbaht aceb nikbetime

Kıt'a

Gönlümü aldı bir ruh sade
Beni âdem değil ger zade
Defterine yazar nice uşşakı
Unutulmuş hemen ben üftade

II. Osman'ın mûsiki ile uğraştığına dair elimizde bir kaynak yoktur. Bestelenmiş bir şiirine de rastlanmamıştır.

IV. SULTAN MURAD (1612-1640) *(MURADİ)*

I. Ahmed ile Mahpeyker Kösem Sultan'ın oğludur. 11 yaşında tahta çıkmış 17 sene saltanat sürmüştür. Çocuk yaşta tahta çıktığından saltanat Kösem Sultan'ın idaresinde kalmış, gerçek manada tahta oturduktan sonra son derece müstebit bir hükümdar olarak tanınmıştır.

Şiirle yakından ilgilenen 4. Murad, İranlılar'ın Bağdat'a saldırısı üzerine Hafız Ahmet Paşa'nın kendisine gönderdiği "*Yok mudur*" redifli yardım isteğine verdiği şiirli cevapla şâirliğini edebiyat tarihimize yazdırmıştır:

Hafıza Bağdad'a imdad etmeğe er yok mudur
Bizden istimdad edersin sende asker yok mudur
Şimdi hali mi kıyas eylersin aya alemi
Ey Muradi padişah-ı heft-kişver yok mudur

Muamma söylemeye meraklı olan 4. Murad birgün gözdelerinden biri için şu muamma mısraı söyler.[54]

Dirahşan oldu gördüm beş hilal üstünde bir hurşid

Mecliste hazır bulunan ve padişahın çok takdir ettiği şâir Nef'i, padişah gözdesinin başını avuçları içine koyarak düşündüğünü görünce şu mısra ile muammayı çözer:

Meğerkim pençe-i simine ol mehpare yaslanmış

IV. Murad Mûsiki ile yakından ilgilenmiştir ve bestekârlığına dair elimizdeki kaynaklarda bilgiler vardır:[55] Aşağıda IV. Murad'a ait olan eserlerinin listesi verilmiştir.

Hüseyni Peşrev I Darb-ı Fetih

Hüseyni Peşrev II Berefşan

Hüseyni Peşrev III Fahte

Hüseyni Peşrev IV Düyek (Tozkoparan)

Hüseyni Peşrev V Düyek

Hüseyni Peşrev VI Düyek, Çenber, Fahte, Berefşan, Ceng-i Harbi

Acem	Peşrev	Çenber
Irak	Peşrev	Berefşan
Nühüft	Peşrev	Havi
?	Peşrev	Devr-i Kebir
Neva	Peşrev	Düyek
Neva Bağdat	Peşrev	Fahte

Irak İlahi Devr-i Revan (Bazı kaynaklarda bu şiir III. Murad'a ait olarak gösterilmektedir.)

Uyan ey gözlerim gafletden uyan
Uyan uykusu çok gözlerim uyan
Azrailin kasdı anadır inan
Uyan ey gözlerim gafletden uyan

Bayati Yürük Semai

Gelse nesim-i müjde şah-ı behardan
Etse halas bülbülü mihnet-i intizardan
Erdi Murad'a sâkiyâ cûş-i humaya bu Murad
Kurtulamam mı dil dahi keşmekeş-i humardan

Güfte-beste IV. Murad'a aittir.

II. SULTAN AHMED (1643-1695)

Sultan İbrahim ile Hadice Muazzez Sultan'ın oğludur. 1691 yılında tahta çıkmış, sadrazamlığını Köprülü Fazıl Mustafa Paşa yapmıştır. Hattat, şâir ve şinas olan padişahın tuttuğu günlükler ve yazdığı kuranlar zamanımıza gelmiştir.

Şiirlerinden örnekler:

Gazel

Kaşların yâ sına dedim olayım kurban sana
Hışm ile dilber dedi layık mı ola kurban ana
Sine sahrasında ektim çün muhabbet tohumunu
Dembedem yağdırsa tan mı gözlerim yaran ana
Hey kıyamet gönlüme sorma hesabın zülfünün
Elli bin yıldan uzundur bu şeb-i hicran ana
Camlar oda atmasın yazıktır ol sayyada den
Yüzün açın kim ola can ü gönül hayran ana
Ahmed içün cevrini çekmez der imiş müddeî
Ol seni candan sever yaraşmaz ol bühtan sana

II. Sultan Ahmed'in elimizde bir bestesi yahut bestelenmiş şiiri yoktur.

II. SULTAN MUSTAFA (1664-1704) *(İKBALÎ) (MEFTÛNÎ)*

IV. Mehmed ile Emetullah Gülnûş Sultan'ın oğludur. 31 yaşında tahta çıkmış dokuz yıl saltanat sürmüş-

tür. "Edirne Vak'ası" ihtilali ile tahtan indirilmiş. Yeni Cami'e gömülmüştür. Mûsikişinas, hattat, ilme ve sanata önem veren kültürlü bir padişah olarak anılmıştır. Hattatlığı Hafız Osman Efendi'den öğrenmiştir. Dini ve tasavvufi şiirlerinde "İkbali" ve "Meftuni" mahlâslarını kullanmıştır.

Şu beyti çok meşhurdur:

Başımızdan hiç belâ-ı zülf-i yar eksik değil
Mürtefi yerdir anunçün ruzigar eksik değil

Diğer şiirlerinden örnekler:

İlahi[56]

Allah Rabb-i la-yezal ya vahid ü ya zülcelal
Ey padişah-ı bi-zeval yessirlena hayr'el umur
İkbali asidir garib lutfundan etme bi-nasib
Ya baki ü hayy u mucib yessirlena hayr'el umur

İlahi[57]

Müstagrak oldum lutfuna
Hamd olsun Allah'ım sana
Müşrikleri kahr eyledim
Hamdolsun Allah'ım sana

İlahi[58]

Ruh-i pak-i Mustafa'ya etmişim canım feda
Bu zebanım her zaman eyler ana medh ü sena
Enbiyalar içre senden ümmete müşfik kani
Ya Resulallah şefaat ya Nebiyallah meded

İlahi[59]

Şerm-sar etme Hudaya ruz-ı mahşerde beni
Hürmetine Hatemin yandırma dûzahta beni
Diler ise ko cahime diler isen cennete
Enbiya vü mürselin icre hacil etme beni

Sirügani Dede-Şehnaz-Na't[60]

El meded ey Fahr-ı alem ey şefi al müznibin
Nazil oldu hakkına hem Rahmetenlil alemin
.....

Şirügani Dede-Çargah-İlahi[61]

Daim salat olsun sana
Ya Rahmetenlil Alemin

Şirügani Dede-Evc Aşiran-İlahi[62]

Çün senin şanın keremdir
Ey kerim-i zül-celâl

Şirügani Dede-Pençgâh İlahi[63]

Senden irişmezse kerem
N'etsün bu abd-i pür kusur

Şirügani Dede-Dilkeş İlahi

Dil-i şeydayı söyletsen Resulullah'a aşıktır.

III. SULTAN AHMED (1673-1736)
(AHMEDİ-NECİB)

IV. Mehmed ile Emetullah Sultan'ın oğludur. II. Mustafa'nın tahttan indirilmesiyle Edirne'de tahta çıkmış 28 yıl padişahlık yapmış, Patrona Halil isyanında tahttan indirilmiştir. Döneminde Türk güzel sanatları çok gelişmiştir. Özellikle Lale Devri dönemi müzisyenleri ondan çok ilgi görmüşlerdir.

Hattat, şâir ve muzisyen olan III. Ahmed "Ahmedi" ve "Necib" mahlâslarıyla şiirler yazmıştır. Sultan Ahmed çeşmesi üzerine yazılan tarih beytinin hem şâiri hem hattatıdır:

Tarihi sultan Ahmed'in cari zeban-ı lüleden
Han Ahmed'e eyle dua aç Besmeleyle iç suyu[64]

Aşağıdaki matla beyti'de devrin büyük şâiri Nedim (1631-1730) tarafından tazmin edilmiştir.[65]

Biz safa ile Neşat-abadı etdik çün makar
Sana da ey gam adem abada lazımdır sefer

Diğer şiirleri

Şarkı[66]

Beni terketti sultanım
Kiminle yar olur şimdi
Dehanı şekker efşanım
Kiminle yar olur şimdi

İlahi[67]

Ey nebiler serveri mahbub-ı ins ü has ü âm
Kıl şefaat bendene cürm ile kalmayım melam
Ahmeda gel olmak istersen eğer ayandan halas
Uy Resulün sünnetine olasın sahib makam

Hisar-ı Vech-i Şehnaz	Peşrev	Çenber
Hisar-ı Vech-i Şehnaz	Saz Semaisi	Aksak Semai
Şehnaz "Şeh-süvar"	Peşrev	Devr-i Kebir
Şehnaz	Saz Semaisi	Aksak Semâi
Muhayyer "Tab-dâr"	Peşrev	
Muhayyer "Tab-dâr"	Saz Semaisi	Aksak Semai
Sultani Irak	Peşrev	
Feth-i Bağdadi	Peşrev	
Meclis Efruz	Peşrev	
Uşşak	Peşrev	Darbeyn
Mahabbet-i Uşşak	Peşrev	Çenber
Dertli Uşşak	Peşrev	Devr-i Kebir
Dertli Uşşak	Saz Semaisi	Aksak Semai
Acem Aşiran	Peşrev	Devr-i Kebir
Acem Aşiran	Saz Semaisi	Aksak Semai
Aram-ı Dil	Peşrev	Berefşan
Aram-ı Dil	Saz Semaisi	Aksak Semai
Bayati	Peşrev	Havi
Buselik (Feth-i Bağdad)	Saz Semaisi	Aksak Semai
Dilkeşhaveran	Peşrev	Berefşan
Dilkeşhaveran	Saz Semaisi	Aksak Semai
Evc	Peşrev	Hafif
Evc (Bezm-i Mülûk)	Peşrev	Muhammes
Evc	Saz Semaisi	Aksak Semâi
Evc (Bezm-i Mülûk)	Saz Semaisi	Aksak Semâi
Hicaz (Şehsüvar)	Peşrev	Devr-i Kebir
Hicaz	Saz Semaisi	Aksak Semaisi
Hicaz-i Irak	Peşrev	Çifte Düyek
Hicaz-i Irak	Saz Semaisi	Aksak Semai
Karcığar	Peşrev	Devr-i Kebir
Karcığar	Saz Semaisi	Aksak Semaisi
Nev-keş	Peşrev	Çifte Düyek
Nev-keş	Saz Semaisi	Aksak Semâi
Nikriz	Peşrev	Çifte Düyek
Nikriz	Saz Semaisi	Aksak Semâi
Şevkaver	Peşrev	Hafif
Şevkaver	Saz Semaisi	Aksak Semâi

İlahi[68]

Ey gönül sen matlab-ı a'layı temsil etmedin

Var ise zad-ı reh-i ukbayı tekmil etmedin

İlahi[69]

Zikrin ile olmuşum ratbül lisan

Ya Gıyas-el-müstagisin el'aman

Aşkın ile eylerim ah ü figan

Ya Gıyas-el-müstagisin el aman

.....

Mûsiki ile çok yakından ilgilendiğini bildiğimiz III. Ahmed'in elimizdeki kaynaklarda herhangi bir bestesinin notasına rastlanmamıştır.

I. SULTAN MAHMUD (1696-1754) (SEBKATİ)

II. Mustafa ile Saliha Sultan'ın oğludur. Amcası III. Ahmed'in yerine 35 yaşında padişah olmuştur. Türk tarihinin güzel devirlerinden biri onun saltanatı sırasında yaşanmıştır. Hatta Osmanlı tarihinin en parlak çağı sayılabilir.

Dindar ve aydın bir padişah olan I. Mahmud imparatorluğun imarına önem vermiş, kütüphaneler açtırmış, gençlere din, dil ve edebiyat dersleri verme üzere öğretmenler tayin etmiştir.

Beylerbeyi ve Nur-ı Osmani camilerini yaptıran I. Mahmud "Sebkati" mahlâsıyla şiirler yazmıştır.

Şiirlerinden örnekler:

Kerem bahş olmaz ey dil halimi canana söylersin

Vefa me'mül edersin ger aceb yabana söylersin

.....

Ne daniş etdi tahsil "Sebkati" tab-ı seher pişin

Ki her nazmı neşet efza-yı sen şahane söylersin

Mûsiki ile bizzat meşgul olan I. Murad'ın zamanımıza kalan eserler yandaki tabloda verilmiştir. [70]

Kıt'a

Varalım kûy-i dilaraya gönül hû diyerek

Kokalım güllerini gonca-i hoşbu diyerek

Şerbeti lâ'l-i hayali bizi öldürdü meded

Gidelim kûyine yarin bir içim su diyerek

1- Fehm-i Tokay (1889-1959), Yürük Semai Yürük Semai

2- M. Nureddin Selçuk (1900-1981), Aksak Şarkı

3- La Yürük Semai Yürük Semai

III. SULTAN MUSTAFA (1717-1774) (CİHANGİR)

III. Ahmed ile Mihr-i Şah Kadın Efendi'nin oğludur. Lale Devri'nin ferah günlerinde şehzadeliğini geçirmiş 15 gün süren sünnet düğünü, Sünbülzade Vehbi'nin yazdığı "Surname-i Hümayun" isimli eserde anlatılmış-

tır. 1758 yılında padişah olmuş 1774'de Rus savaşının verdiği üzüntüden dolayı felçten ölmüştür. Fatih Camii ile Ayazma Camii'ni yaptırmış edebiyat ve şiirle de meşgul olmuş, şiirlerinde Cihangir mahlâsını kullanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin yıkılışını gözleriyle görmüş ve devlet adamlarını şu dörtlükte eleştirmiştir.[71]

Yıkılubdur bu cihan sanma ki bir dem düzele

Devlet-i çerh-i deni verdi kamu mübtezele

Şimdi ebvab-ı saadetde gezen hep hazele

İşimiz kaldı hemen merhamet-i lem-yezele

III. SULTAN SELİM (1761-1808) *(İLHAMİ)*

III. Mustafa ile Mihrişah Sultanın oğludur. Batı medeniyetini benimseyen ve uygulayan bir padişahtır. Kötüye giden Yeniçeri Ocağını kaldırmış Nizam-i Cedid adlı yeni bir ordu kurmuştur. Selimiye Camii ve Mühendishâne-i Berr-i Hümayun'u açmıştır. Tahttan indirildikten sonra şehid edilmiştir. İlhami mahlâsıyla şiirler yazan, mevlevi olan padişahın bir "Divan'ı" vardır.

Neler çektim bu dünyada ben ol gözü elâlardan

Usandım gayrı bizarım sitemli merhabalardan

beyti, şiiriyetindeki samimiliğin en güzel örneklerindendir. Divanında Kanuni, Enderuni Fazıl, Sultan Cem, 2. Bayezid, Nabi, Koca Ragıp Paşa gibi kıymetli şâirlerin şiirlerini tahmis etmiş olan III. Selim diğer şiirleriyle de üzerinde durulacak önemli şâirlerdendir. Kendisi için "Tab'an pek güzide bir şâirdir. Şehzadelik zamanı hal-i inzivada geçmiş olduğundan divan-ı eşarının kısm-ı azamı o hayat-i münzeviyânenin mahsul-ı teesüratıdır" denmesine rağmen o kendisi için:

Gerçi eşarımda nükte yok durur

Hem fesahatta kusurum çok durur

diyecek kadar mütevazıdır.

Şu beyt de şehid edildikten sonra entarisinin cebinden çıkmıştır:

Kendi elimle yare kesüb verdiğim kalem

Fetva-yı hun-i na-hakımı yazdı ibtida

Aşağıdaki şiiri de zamanının bozuk gidişine bir isyan gibidir.

Hake yeksan olacak cümle geda vü sultan

Halk eden amme-i alemleri baki subhan

İşret ü zevk-i cihan habda bir vakıadır

Devr olur çarh-ı felek son ucu elbet viran

Fikr edüb dime dedim nice olur hal-i Selim

Lütf u ihsan ide her demde bana Hayy u Rahim

İde ilhâmi her işte kerem Rabb-i Kerim

Kıla ma'mur bu dünyayı Cenab-ı Yezdan

III. Selim mûsiki yönüyle Osmanlı padişahları içinde en önde gelen çok önemli bir simadır. Deha sahibi bir bestekârdır. Mûsikimizde "III. Selim Ekolü" diye anılan çok önemli bir döneme imza atmıştır ki, Sadullah Ağa (?-1801), Mehmed Ağa (?-1800?) Dede Efendi (1778-1846) gibi büyük bestekârlarla, Hamparsum Limonciyan (1768-839) ve Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821) gibi nota mucidi ve bilginlerin yetişmesinde, himaye ve teşvik edilmesinde baş rolü oynamıştır.

III. Selim şu ondört makamı ilk defa terkib ederek müziğimize kazandırmıştır:

Acem-Buselik, Arazbar-Buselik, Evcara, Gerdaniye-Kürdi, Hicazeyn, Hüseyni-Zemzeme, Isfahanek-i Cedid, Neva-Kürdi, Neva-Buselik, Pesendide, Rast-ı Cedid, Suz-i Dilara, Şevk-Efza, Şevk-i Dil.

Tanburi, neyzen ve hanende olduğu bilinen III. Selim'in bestelemiş olduğu eserlerin tamamı aşağıda verilmiştir.

II. SULTAN MAHMUT (1785-1839) *(ADLİ)*

I. Abdülhamid ile Nakş-ı Dil Sultan'ın oğludur. Babası öldüğü zaman dört yaşında olan II. Mahmud amcası III. Selim tarafından yetiştirilmiştir. 23 yaşında pa-

Saz eserleri:[72]

Arazbar	Peşrev	Ağır Düyek	Muhayyer Sünbüle	Saz Semaisi	Aksak Semai
Arazbar	Saz Semaisi	Aksak Semai	Neva	Peşrev	Fahte
Büzürg	Peşrev	Çenber	Neva-Buselik	Peşrev	Darbeyn
Büzürg	Saz Semaisi	Aksak Semai	Neva-Buselik	Saz Semaisi	Aksak Semai
Dil-Nevaz	Peşrev	Fahte	Pesendide	Peşrev	Ağır Hafif
Dil-Nevaz	Saz Semaisi	Aksak Semai	Pesendide	Saz Semaisi	Aksak Semai
Evc (Dil-küşa)	Peşrev	Düyek	Rast	Peşrev	Havi
Evc	Saz Semaisi	Aksak Semai	Rast (Benefşezar)	Peşrev	Düyek
Evc-Buselik	Peşrev	Devr-i Kebir	Rast	Saz Semaisi	Aksak Semai
Evc-Buselik	Saz Semaisi	Aksak Semai	Rehavi	Saz Semaisi	Aksak Semai
Evc-Kürdi	Peşrev	Ağır Düyek	Saba-Aşiran	Peşrev	Fahte
Evc-Kürdi	Saz Semaisi	Aksak Semai	Saba-Aşiran	Saz Semaisi	Aksak Semai
Hicaz	Peşrev	Devr-i Kebir	Sipihr	Saz Semaisi	Aksak Semai
Hicaz	Saz Semai	Aksak Semai	Suz-i Dil	Peşrev	Hafif
Hicaz-ı Rumi	Peşrev	Devr-i Kebir	Suz-i Dil	Saz Semaisi	Aksak Semai
Hicaz-ı Rumi	Saz Semaisi	Aksak Semai	Suz-i Dilâra	Peşrev	Ağır Düyek
Hisar-ı Vech-i Şehnaz	Peşrev	Fahte [73]	Suz-i Dilâra	Saz Semaisi	Aksak Semai
Hisar-ı Vech-i Şehnaz	Saz Semaisi	Aksak Semai	Şevk u Tarab	Peşrev No I	Hafif
Hüseyni	Peşrev	Devr-i Kebir	Şevk u Tarab	Peşrev No II	Devr-i Kebir
Hüseyni	Saz Semaisi	Aksak Semai	Şevk u Tarab	Saz Semaisi	Aksak Semai
Isfahanek	Peşrev	Düyek	Tarz-ı Cihan	Peşrev	Düyek
Isfahanek	Saz Semaisi	Aksak Semai	Tarz-ı Cihan	Saz Semaisi	Aksak Semai
Muhayyer Sünbüle	Peşrev	Ağır Düyek	Uşşak	Peşrev	Devr-i Kebir

Dini Eserleri[74]

Arazbar İlahi Güfte: Muhibbi
Aşıkın gitmez dilinden hiç bu huy ü hay-i aşk

Acem Buselik İlahi Güfte: Mısri Niyazi
Kalbini bağ-ı cinan et ravza-i tevhid ile

Pesendide İlahi Güfte: Nazim
Reh-i aşkından bi-sabr ü şikibim ya Resulallah

Suzidilara Mevlevi ayini
Dilber-i vü bi-dili esrar-ı mast

Şevk u tarab Durak Güfte: Nazim
Girandır çeşm-i dilde hab-ı gaflet ya Resullallah

Şevk u tarab İlahi Güfte: Mısri Niyazi
Aşkın meyine ben kana geldim

Din Dışı Eserleri:

Suz-i Dilara I. Beste Darbeyn
Keman-ı aşkını çekmek o şuhun hayli müşkilmiş

Suz-i Dilara II. Beste Hafif Güfte: Bağdatlı Esad Efendi
Çin-i gisusuna zencir-i teselsül dediler [75]

Suz-i Dilara Ağır semai Aksak Semai Güfte: Sabit
A gönül cur'a mıyız kar-ı penah eyleyelim

Suz-i Dilara Yürük Semai Yürük Semai Bağdatlı Esad
Ab ü tab ile haneme canan geliyor

Suz-i Dilara	Şarkı	Aksak	
Nihal-i kametin bir gül fidandır[76]			
Suz-i Dilara	Şarkı	Curcuna	
Gülşende yine meclis rindâne donansın[77]			
Şevk u tarab	Kâr	Ağır Hafif	Güfte: Şeyh Galib
Der sipihr-i sine-em dağ-ı mahabbet kevkebet			
Şevk u tarab	I. Beste	Zencir	
Perçem-i gül-puşunun yadıyla feryad eylerim			
Şevk u tarab	Ağır Semai	Aksak Semai	Güfte: Enderunlu Vasıf
Lal-i can-bahşını sun bezmde ey şuh emelim			
Şevk u tarab	Yürük Semai	Yürük Semai	
Gönlüm yine bir gonca-i nazik tene düştü			
Şevk u tarab	Şarkı Yürük	Aksak	Güfte: III. Selim
Kapıldım ben bir civane			
Mahur Beste ?			
Teşrif-i kudûmun gözetir şevk ile canım			
Mahur Şarkı	Ağır Aksak Semai		
Sen şeh-i hüsn-i bahâsın			
Mahur Şarkı	Devr-i Revan		
Gel açıl gonca dehen zevk edecek günlerdir			
Mahur Şarkı	Düyek		Güfte: Adli[78]
Ne ararsam sende mevcut			
Pesendide	I.Beste		Çenber
Her ne dem saki elinden sagar-ı işret gelir			
Pesendide	Ağır Semai		Aksak Semai
Ziver-i sine edip rûh-i revanım diyerek			
Pesendide	Yürük Semai	Yürük Semai	
Yine gönül safaya mecbur ne esir-i dil rubadır			
Muhayyer Sünbüle	Ağır Semai	Aksak Semai	Güfte: III. Selim
Dem o demlerdi ki edip heman ülfet ben			
Muhayyer Sünbüle	Şarkı	Ağır Düyek	
Bir yosma şuh-i dil-rüba			
Muhayyer Sünbüle	Şarkı	Düyek	Güfte: Enderunlu Vasıf
Ey gonca-i nazik tenim			
Zavil I. Beste		Ağır Çenber	
Bezm-i alemde meserret bana canan iledir			
Zavil II. Beste		Muhammes	
O gülden nazik endamım dayanmaz nale vü aha			
Zavil Yürük Semai	Yürük Semai	Güfte: Daniş	
Olmuş nişan-ı tir-i mahabbet civan iken			
Şevk-i dil	Ağır Semai	Aksak Semai	
Aman aman yetişir bu edaların canım			
Şevk-i Dil Yürük	Semai	Yürük	Semai
Nice bir yıkılayım tab-ı ruhun mehveşine			

Büzürg	Beste		Hafif
Aşkınla havalandım biganeliğim gel gör			
Evcara Beste		Muhammes	
Mevc-i atlas-ı felekde ben hevadan geçtim			
Rast-ı Cedid Beste	Hafif		Güfte: III. Selim
Çeksem o şuhu sineye hulyalarım gibi			
Hüzzam Şarkı	Yürük Aksak		Güfte: III. Selim
Gönül verdim bir civane			
Hüzzam Köçekçe	Yürük Aksak		
Bir gonca-i nevres-fidan			
Aşiran Şarkı	Yürük Aksak		
Dinle sözüm ey dilrüba			
Arazbar Şarkı	Ağır Aksak Semai		
Oldu gönül sana mail			
Buselik Şarkı	Yürük Aksak		Güfte: III. Selim
Bir pür-cefa hoş dilberdir			
Neva Buselik Şarkı	Düyek		Güfte: Enderunlu Vasıf Efendi
Çünki ey şûh-i fedâi gönlümü etti hevâî			
Nihavend	Şarkı		Ağır Aksak
Olmasın mı mübtelası serseri			
Nihavend-i Kebir	Şarkı		Ağır Aksak Semai
Gel azm edelim bu gice Göksu'ya beraber			
Saba Şarkı	Düyek		
Bu dil üftade ol kakül-i yare			
Şehnaz Şarkı	Aksak		Güfte: Enderunlu Vasıf Efendi
Bir nev-civane dil mübteladır			
Şehnaz Buselik Şarkı		Aksak	
Bugün bi-aman gördüm			
Şevk-efza	Şarkı	Aksak	Güfte: III. Selim
Ey serv-i gülzar-ı vefa			
Tahir Buselik Şarkı		Yürük Aksak	
Güzel gel meclise tenha			
Isfahan Şarkı		Devr-i Hindî	
Ey gaziler yol göründü			
Hüzzam Şarkı	Düyek	Güfte: III. Selim	Beste: Sadullah Ağa
Nedir keyifsizliğin			

dişah olmuş o dönemdeki birçok yeniliğe önayak olmuştur. Adli mahlâsıyla şiirler yazan, tanbur ve ney çalan, bestekâr olan II. Mahmud bütün bu sanat zevkini ve eğitimini amcasından almıştır. Batı müziğinin Türkiye'ye gelmesini sağlayan da O'dur.

Şiirlerinden Örnekler

TAHMİS[79]

Söylesem derd-i derûnum bana canan ağlar
Razımı eylese güş bülbül-i handan ağlar
Bağ-ı cennette olan huri vü gılman ağlar

"Rüz ü şeb didelerim derdin ile kan ağlar
Vakıf olan benim esrarıma her an ağlar"

MUHAMMES[80]

Ebrularının zahmı nihandır ciğerimde
Gül ruhsarının gamzeleri çeşm-i terimde
Eşkim yerine kan döküyor didelerim de
Sevda-yı mahabbet esiyor şimdi serinde
Takdire ne çare bu da varmış kaderimde

II. Mahmud'un bestelenen diğer güfteleri:

1- *Sâki getir yine dünkü şarabımı*
Münir Nureddin Selçuk Mahur Müsemmen

2- *Gülşen-i vahdette daim ruz ü şeb dil bülbülü* [90]

BESTELERİ

Acem	Aşiran	Marş
Artar cihadda şanımız		
Acem Aşiran	Şarkı	Ağır Aksak
Açıldı ser-te-ser güller		
Acem Buselik	Şarkı	Düyek
Aldı aklım yine bir nevres-nihal		
Acem Buselik	Şarkı	Yürük Aksak
Ey sine-i saf La'l-i mül		
Arazbar	Şarkı	Düyek
Naz etme gel ey gonca-fem		
Bayati Şarkı	Ağır Aksak Semai	
Ey şah-ı cihan eyleye Hakk ömrünü efzun [81]		
Buselik	Şarkı	Ağır Aksak
Gül-zare salın gonca-i ziba-yı zamansın		
Evc-Buselik	Şarkı	Ağır Aksak
Nihal-i gül-bin-i hüsn-i ezelsin		
Evc-Buselik Şarkı	Yürük Aksak	Güfte: Adli
Düştü gönül bir güzele		
Ferahfeza	Şarkı	Düyek
Sevdim yine bir meh-veşi		
Ferahfeza	Şarkı	Yürük Aksak
Gördüm yine bir afet-i devran		
Hicaz Divan	Aksak	Güfte: Adli[82]
Ebrularının zahmı nihandır ciğerimde		
Hicaz Şarkı	Devr-i Revan[83]	
Söylemez miydin sana ey gül-izar		
Hicaz-Buselik Şarkı		Yürük Aksak
Aman ey şuh-i nazende[84]		
Hüseyni	Aşiran Şarkı Ağır Aksak Semai	Güfte: Adli [85]
Pek hahişi var gönlümün ey serv-i bülendim		
Hüzzam Şarkı	Devr-i Revan	Güfte: Pertev Paşa
Güller açıldı geldi yaz?		
? Tavşanca	Yürük Aksak	
Aldı aklım bir gonca-leb		
Müstear	Şarkı	Düyek [86]
Sevmez miyim ey şuh seni		

Nihavend	Şarkı	Ağır Aksak
Gel azm edelim bu gece Göksu'ya		
Muhayyer Buselik	Şarkı Düyek	Güfte: Enderuni Vasıf Efendi[87]
Ey gonca-i nazik tenim		
Rast Şarkı	Düyek	
Hüsnüne olmadan mağrur		
Şedaraban	Şarkı	Yürük Asak
Manend-i meh etdi zuhur		
Şehnaz	Şarkı	Düyek[88]
Elemdir feleğin derununda kârım		
Şehnaz-Buselik	Şarkı	Düyek
Ey dilber-i zengin eda		
Şehnaz	Buselik	Düyek
Gönlüm ey şuh-i gül-izar		
Şevk u Tarab	Şarkı	Yürük Aksak[89]
Ey gül nihal-i işvabaz		

Şirugani Dede Saba İlahi

3- *Açıldı şevk ile meydan kani merdaneler gelsun*

Şirugani Dede Saba İlahi

4- *Yandı gönülden mâsiva çün nar-ı zikrullah ile*

Şirugani Dede Pençgah İlahi

SULTAN ABDÜLAZİZ (1830-1876)

II. Mahmud ile Pertavniyal Sultan'ın oğludur. Bir rivayete göre intihar etmiş, diğirine göre de öldürülmüştür.

Ressam ve müzisyen olan Sultan Aziz'in piyano ve lavta çaldığı ve ney üflediği bilinmektedir. Ney hocası Yusuf Paşa (1821-1884)'dır. Bestekâr olan, bazı şarkılarının şiirlerini kendi yazan Sultan Aziz'in bazı şiirleri de bestelenmiştir:

Besteleri

1- Şevk Efza Şarkı

Ağır Düyek

Ey nev-bahar-ı hüsn ü an

2- Muhayyer Şarkı

Devr-i Hindi Güfte: Muallim Feyzi Efendi

Bi-huzurum nale-i mürg-i dil-i divaneden

3- Hümayun Sirto Nim Sofyam

Bestelenmiş şiirleri:

Cürmün bilüb gelen kişi

Irak İlahi Şirugani Dede

V. MURAD (1840-1904)

Abdülmecid ile Şevkefza Sultan'ın oğludur. 1876'da (? 1293) tahta çıkmış 93 gün saltanat sürmüştür. Bu münasebetle kendisi için:

Doksanüçde doksan üç gün padişah-ı dehr olup

Göçdü uzletgahına Sultan Murad-ı na-murad beyti yazılmıştır.

Küçük yaştan itibaren şiir ve ile uğraşmış Muzika-yı Hümayun'un İtalyan hocalarından [91] piyano dersleri almış, keman ve ud çalmıştır.

Bestelenmiş şiirleri:

1- Ağır Aksak Nihavend Şarkı

Hacı Faik Bey[92]

Na-muradım taliim avaredir

Derdime ancak visâlin çaredir

Zahm-ı hicranınla dil sad-paredir

Derdime ancak visâlin çaredir.

2- Ağır Aksak Evcara Şarkı Hacı Faik bey

Aldı elden gülşeni bad-ı hazan

Etme bülbül boş yere ah ü figan

Terk-i bezm etdi dağıldı aşıkan

Etme bülbül boş yere ah ü figan

V. MEHMED REŞAD

II. Abdülhamid ile Gülcemal Sultan'ın oğludur. Arapça ve Fransızca bilen padişah Mevlevi tarikatine mensubdu. Aşağıdaki şiir O'na ait diye bilinir:[93]

Savlet etmişdi Çanakkale'ye bahr ü berrden

Ehl-i İslamın iki hasm-ı kavisi birden

...

Kapanub secde-i şükrana Reşad eyle dua

Mülk-i İslamı Huda eyliye daim me'men

SULTAN VI. MEHMED VAHDEDDİN (1860- 1926)[94]

Abdülmecid ile Güliştü Kadın'ın oğludur. 58 yaşında tahta çıkmış 1922 yılında yurdu terkederek İngiltere'ye sığınmış 1926 yılında San Remo'da ölmüştür.[95]

Suzi-i Dil Şarkı Ağır Aksak

Fikr ü hülyası bütün serde gezer

Kendisi şimdi aceb nerde gezer

Gerçi dil bezm-i safasından da dûr

Fikri meftunum o yerlerde gezer

Kendisi şimdi aceb nerde gezer

---

1 Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek, İlim ve Mûsiki İst. 1977 Kültür Bakanlığı Yayınları no: 267 (Yazı Arel'in kitaba yazdığı önsözdür. Bazı kelimeler sadeleştirilerek alınmıştır).

2 H. S. Arel, "Türk Mûsikisi Kimindir" adlı kitabında bu iddiaları vesikalarla çürütmüştür, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988 no: 865.

3 Bkz.: Y. Öztuna, T. M. Ans., c. II S. 96 "Nota Yazısı" Mad.

4 Ahmet Say, *Müzik Tarihi,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara 1997.

5 Rüştü Şardağ, *Şâir Sultanlar,* İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1982.

6 Şâir ve bestekâr Padişahlar kronolojik sıra ile incelenmiş, edebiyat ve ile ilgilenmeyenler çalışmamıza dahil edilmemiştir.

7 Padişahların sözü, sözlerin padişahıdır.

8 Hoca Sadeddin Efendi, Tacü't Tevarih sahibi.

9 *Şâir Padişahlar*, Hilmi Yücebaş, İstanbul 1960 s. 23.

10 I. Sultan Bayezid ile aynı yıllarda doğan büyük bilgin ve Bestekâr Abdülkadir Meragi belki yarım asır evvel yaşayıp Osmanlı sınırları içinde şöhret bulsaydı muhtemelen I. Murad ve I. Bayezid ile daha yakından ilgilenip bizzat uğraşırlardı.

11 Yılmaz Öztuna, Türk Mûsikisi, Teknik ve Tarih, İstanbul 1987, s. 76.

12 Murat Bardakçı, Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 43-46.

13 II. Murad'ın Bestekâr olduğu da şüphesizdir. Mûsiki ile bu kadar yakından ilgilenen bir sanatçının beste yapmamış olması düşünülemez. Ancak elimizde müsbet bir mehaz olmadığı için alim ve şâir olarak niteliyoruz.

14 Sehl-i mümteni diye vasıflandırabileceğimiz bu şiirin tamamı incelendiğinde muhteviyatı ve söyleyiş rahatlığı açısından numune olarak gösterilebilir.

15 Sehi Bey, (Edirne?-1548) Değerli bir şâir sayılmazken asıl önemi Osmanlı dönemi Türk edebiyatının ilk şâirler tezkiresini yazmış olmasıdır. Heşt Behişt adını taşıyan eser Tezkire-i Sehi adıyla basılmıştır. (İst. 1325, 1907)

16 R. Şardağ, *Şâir Sultanlar,* İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1982.

17 Zamanının iki büyük alimi Hocazade Muslihiddin Mustafa ile Molla Mehmed Zeyrek arasında geçen ilmi bir münakaşa kendi huzurunda ve altı gün sürmüştür.

18 Bu beytteki "Karamani" ile "Karam ani" kelimeleri kullanılarak yapılan cinas padişahın şiirdeki ustalığının büyük delilidir.

19 Kayser'in (Bizans imparatorlarının lakabı) kasrında örümcek perdedarlık (kapı nöbetçisi) edip Efrasiyab'ın (Büyük İskender'den önce yaşamış Turanlı bir kahraman. Alp Er Tunga) kalesinde baykuş nöbet borusu çalıyor.

20 Eğer o kafir frenk güzeli gönlümüzü eylerse onun siyah beni uğruna İstanbul ve Galata'yı bağışlarım.

21 Ben öyle bir şaha kul oldum ki onun kulu cihanın padişahıdır. Dünya güneşi de onun yanağındaki "ben"den ışık alır.

22 Tamamı yedi beşlik olan bu şiir önce Melihi tarafından söylenmiştir. Bir murabba olan şiir devrin en büyük nazire şâiri ve Fatih'in hocası Ahmet Paşa tarafından tanzir edilmiştir. Fatih'in şiiri ise bu iki söyleyişe naziredir. Beste ile söylenişe elverişli olsun diye son mısraları aynen tekrarlanan bu şiirin nakarat mısrai Ahmet Paşa'dan değil Melihi'den alınmıştır.

23 Bestekârlar tarafından bestelenmiş dörtlük farklıdır.

24 Eserler, besteci, makam, usul, form sırasına göre tanıtılmıştır.

25 Makamı-usulu ve formu tesbit edilemedi.

26 Gazel bu maddenin başında verilmiştir.

27 Bazı kaynaklarda bu şiir III. Ahmed'e ait olarak gösterilmektedir.

28 Merhum B. Sıdkı Sezgin'in okuduğu bir banddan tesbit edilmiştir.

29 Bazı kaynaklarda (Y. Öztuna, *T. M. Ansiklopedisi*, c. 1, s. 102) mahlâsının Adni olduğu yazılıdır. Oysa Adni Fatih'in sadrazamlarından Mahmud Paşa'nın şiirde kullandığı mahlâsdır.

30 Tamamı yirmi beyitlik bir münacaatdır.

31 Ey naz atının binicisi, can üzengisine bas. Madem ki güzellik meydanı senindir, bu meydanda koşturduğun atın üzengisine erkekçe bas.

32 Yüzü güneşler kadar parlak olan benim ay gibi güzel sevgilim, her gece sabahlara elinden feryad ediyorum. Bu ne kadar sürecek Allah'dan korkmaz mısın?

33 II. Bayezid bu Murabba'da babası Fatih'ten çok Melihi ve Ahmed Paşa'nın etkisinde kalmıştır.

34 II. Bayezid'den 1,5 asır sonra yaşayan Ali Ufki Bey Muamma-i Saz ü Söz adlı eserinde "Peşrev-i Bayezid" ismiyle Düyek usulünde bir Neva Peşrevi yazmıştır.

35 Eserler makam ismi, form ve usul sırasıyla yazılmıştır.

36 Bkz.: T.R.T. Saz Eserleri Repertuarı.

37 Bazı kaynaklarda doğum tarihi 1466 veya 1467 olarak gösterilmiştir.

38 Meşhur tarihci Solakzâda "ayan-ı devlet biritine beddua etseler Sultan Selime vezir olasın derlerdi" diye yazmaktadır. Bu beddua nazım diline şöyle geçmiştir.

"Rakibin ölmesine çare yoktur.

Meğer vezir ola Sultan Selime."

39 Yolundan gidişinden dönmem ona gönül vermişim ben.

40 Ey Allahım sana layık bu padişahlık senin
Ki her padişahın arkası ve sığındığı sensin

41 Üzüm kızının bekâretini Cem bozdu.
Cenin yere düşünce kadeh boş kaldı.

42 Sâye: Gölge; alem-gir: Bütün dünyaya yayılan; şems-i asr: Zamanın güneşi; asr: İkindi vakti; zıll: Gölge; memdud: Uzun; kâsir: Kısa.

43 Ey kuşluk vaktinin ve karanlığın sahibi
Bu ilahi nur ancak sendedir
Kainat baştan başa senin nurunla aydınlandı
Yüzünden dünya aynasına bir aydınlık dağıldı

44 Kanuni Sultan Süleyman'ın bu şiiri ondan yüzelli sene sonra yaşan ve şiirde "Şarkı" şeklinin kurucusu Nedim'i (?-1730) müjdeler gibidir. Ayrıca Hacı Arif Bey'in güftesi Mehmed Sadi Bey'e ait olan Nihavend şarkısı da bilerek yahut bilmeyerek bu şiire nazire gibidir:
Ahteri düşkün garib ü aşık-ı avâreyim
Gün gibi derya-yı aşkında gezer biçareyim
Sana kul oldum kapında gayrı kime varayım
Padişahım sen dururken ben kime yalvarayım
Hacı Arif Bey'in hapisteyken bu şarkıyı besteleyip, padişah tarafından affedilişi meşhurdur.

45 Bu gazelde de Avni'nin bir mısraı'nın neredeyse tamamını kullanarak atasını yâd eden Muhibbi kendisinden üçyüz sene sonra yaşamış olan Erzurumlu Emrah'ı (? -1854) adeta müjdelemektedir.

46 Bu büyük cihan padişahı küçük yaşlarda ölen üç şehzadesinden sonra 1453'de Mehmed'i kaybetmiş, daha sonra büyük talihsizlikle Şehzade Mustafa'yı boğdurtmuş sonra da Şehzade Cihangir'in ızdırapla ölümüne şahit olmuştur. Bu ızdıraplı babanın ağzından söylenmiş gibi bir beyt tarafımızdan yazılarak bu gazelin Matla beytine eklenmiş ve Mahur makamında bir Kâr-çe bestelenmiştir:
Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi
Her safanın pür meşakkat içre bin müşkili var
Bilmedik biz devletin dünyada yok evlad gibi

47 Biz ayrılık bahçesinin nefesi yakıcı o bülbülüyüz ki
Sabah rüzgarı bizim bahçemizden geçecek olsa ateş kesilir.

48 Kendi cülûsu için düşürdüğü tarihdir.

49 III. Murad'ın seçme gazelleriyle tertiplenmiş küçük bir yazmadır. "Güzel, hoş yazmalar" anlamını taşıyan bir divançe Bibliotheque National'de 174 numarada kayıtlıdır.

50 Şâir padişah'ın bir yazma divanı da Fransız Milli kütüphanesinde 1030 numarada kayıtlıdır.

51 III. Mehmed'in Mahlasının "Adni" olduğunu Rüşdü Şardağ Tarihçi Naima ve Tezkireci Riyazi'yi kaynak göstererek yazmıştır. Diğer kaynaklarda padişahın mahlası Adli olarak geçmektedir. (N. S. Banarlı, *T. Edebiyat Tarihi*, c. II, s. 652; Y. Öztuna, *T.M. Ansiklopedisi*, c. II, s. 16)

52 Bu mısraına ve koyu dindarlığına rağmen tahta çıktığı gün 19 kardeşini öldürmesi adaletinin tartışılmasına sebep olmuştur.

53 (1453-1628) yılları arasında yaşayan büyük mutasavvuf şâir ve bestekar. Celveti tarikatının kurucusudur.

54 Edebiyatımızda sözlerle yapılan bir oyundur genelde belli kurallara uyarak insan adı çıkacak biçimde düzenlenen bilmecedir. Lugaz denen bir çeşidi de vardır ki bunda da bir varlık veya nesnenin özellikleri anlatılarak yapılan bilmecedir. Burada da parmaklar beş hilale baş da parlak bir güneşe benzetilmiştir. Padişahın çok takdir edip fakat ne yazık ki bir anlık kızgınlıkla boğdurttuğu Nef'i zekice, bu bilmeceyi çözmüştür.

55 "Eserlerini notaya alan Ali Ufki Bey 4. Murad'ın çağdaşıdır. ..tabiatıyla çağdaşı olan Ali Ufki en mühim mehaz sayılır. Bu eserlede peşrevlerin üzerinde "Şah Murad" yazdığı için bazı tereddütler olmuştur. "Şah" sanını padişahtan başka kimsenin kullanmayacağı aşikardır. Fakat Ali Ulki Bey'in Bayati Semai'ye "Sultan Murad Han Fatih-i Bağdadi" kaydını düşmesi 4. Murad'ın bestekar olduğu üzerindeki bütün tereddütleri kesin şekilde ortadan kaldırır", Y. Öztuna, *T. M. Ansiklopedisi*, c. 2, s. 39.

56 S. N. Ergun, *T. M. Antolojisi*, s. 77'de Şehnaz makamında göstermiştir. Aynı güfte, s. 198'de Evc Düyek Şirugani Dede adına kayıtlıdır.

57 S. N. Ergun, *T. M. Antolojisi*, c. 1, s. 186'da Sultan II. Mustafa'ya ait olarak gösterilen bu şiirde Meftuni mahlası kullanılmıştır. Aşiran makamında ilahi olarak kayıtlıdır. Bestekârı Şirügani Dede (Ali Şir u Ganî Efendi, 1635-1714 Gülşeni Seyhi) olarak gösterilmiştir.

58 Bu şiirde de mahlas Meftuni olarak görünmektedir. Bestesi Şirugani Dede'ye ait olan tevşih mahur makamında gösterilmiştir (S. N. Ergun, *T. M. Ant.*, c. I, s. 221).

59 Bu ilahi Sünbüle kmakamında gösterilmiştir. S.N.Ergun, *T. M. Ant.*, c. I, s. 252, Bestekar Şirügani Dede'dir.

60 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 152.

61 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 191.

62 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 205.

63 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 238.

64 Bu beytin ikinci mısraı devrin şâiri Seyyid Vehbi tarafından: Aç besmeleyle iç suyu Han Ahmed'e eyle dua şeklinde düzeltilmiştir.

65 Tazmin: Başkasına ait bir beyti ya da mısrayı isim göstererek yahut göstermeyerek kendi şiirinde kullanma sanatı.

66 Arif Sami Toker tarafından Acem Aşiran makamında Düyek usûlünde bestelenmiştir.

67 Segâh makamında ilahi. Bestekârı Yusuf Çelebidir. S. N. Ergun, *T. M. Antolojisi*, c. I, s. 279.

68 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 293. Padişah bu şiirde Necib mahlasını kullanmıştır. Makamı Acem bestekârı Tosunzade'dir.

69 Şiirin tamamı için bkz.: *aynı eser*, c. I, s. 297. Tosunzade adına Mahur ilahi olarak kayıtlıdır.

70 Bu listedeki eserler, Y. Öztuna, *T. M. Ans.*, c. II, s. 2 ve TRT Saz eserleri Repertuarından taranarak yazılmıştır.

71 Neyzen Tevfik (1879-1953) ve Şâir Eşref'in (1847-1912) hicivlerini yüz sene önceden müjdeleyen bu dörtlükteki mânâ şudur:
Bu dünya (bu toplum) artık yıkılmaktadır bir an olsun düzeleceğini zannetme
Aşağılık felek devleti bütünüyle bayağı kimselerin eline verdi.
En mühim devlet kapılarında bulunanlar hep kalleşlerdir.
İşimiz Allah'ın acıma ve esirgemesine kalmıştır.

72 Makam, form, usul sırasıyla yazılmıştır.

73 Aynı makamdan I. Mahmud'un Çenber usulünde bir peşrevi vardır.

74 Bu eserlerin güftelerinin tamamı için bkz.: S. Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikisi Ant.*, c. 2, s. 513-514-515.

75 Y. Öztuna, *T. M. Ansiklopedisi*, c. 2, s. 221'de bu şiiri Zâik'e (Şeyh Mehmed Emin 1793-1852) ait olarak gösterilmişse de III. Selim Suzidilara makamını 1800'lü yılların başında icad edip 1808'de vefat ettiğinden bu imkansızdır.

76 TRT Repertuarında bu şarkı Sultan II. Mahmud'a ait olarak gösterilmiştir.

77 TRT Repertuarında bu şarkı Suzidil makamında gösterilmiştir.

78 Y. Öztuna, *T. M. Ansiklopedisi*, c. II, s. 2'de bu şarkının bestekarı da Adli olarak kayıtlıdır ve III. Selim'e medhiye olarak bestelendiği yazılmıştır.

79 III. Selim'in bir gazelini tahmis'dir.

80 Hicaz makamında aksak usulünde "Divan" formunda kendisi bestelemiştir.

81 III. Selim'e medhiyyedir.

82 Bu güfte ayrıca İsmail Dede Efendi, Ağır Aksak Semâi, Şarkı, Hicaz, Aksak, Şarkı, Lâ olarak bestelidir.

83 TRT Repertuarında Ağır Aksak olarak kayıtlıdır.

84 Aynı güfte ayrıca Hafız Balıkcı Mehmed Efendi Acem Buselik Oynak Şarkı olarak bestelidir.

85 TRT'de bu şarkının makamı Buselik Aşiran olarak kayıtlıdır. Aynı güfte ayrıca Ali Salahi Bey Suzidil Sengin Semai Şarkı olarak bestelidir.

86 TRT Repertuarında bu şarkı Aksak usulünde gösterilmiştir.

87 Bu güfte ayrıca III. Selim Muhayyer Sünbüle Düyek olarak bestelidir.

88 TRT Repertuarında Aksak olarak kayıtlıdır.

89 TRT Repertuarında Türk Aksağı olarak kayıtlıdır. Ayrıca bu güfte Hacı Arif Bey Rast, Türk Aksağı olarak bestelidir.

90 Şiirin tamamı için bkz.: S. N. Ergun, *T. M. Ant.*, c. I, s. 247.

91 Giuseppe Denizetti (1778-1856) Muzıka-yı Humayununu kuran İtalyan bestecisi Lombardini (1861-1876) Muzıka-yı Humayun Batımüziği nazariyat hocası.

92 Bazı kaynaklarda bu şiirin bestekarı Hacı Arif Bey (1831-1885) veya Enderunlu Hafız Hüsnü Efendi olarak gösterilmiştir.

93 Reşat Ekrem Koçu, Osmanlı Padişahları, s. 433'de bu şiirin Sultan Reşat'a ait olmadığını belirtir.

94 Geniş bilgi için bkz.: Murad Bardakçı, Sultani Besteler, Pan Yayıncılık, 1997.

95 Nuri Duyguer'in (Sine Kemani Mehmed Nuri Bey 1877-1963) Sultan Vahdeddin'in kızından aldığı notadan, Cüneyt Koral vasıtası ile tesbit edilmiştir.

Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, Atilla Özkırımlı, Cem Yayınları, İst. 1983.

Osmanlı Padişahları, Reşat Ekrem Koçu, Ana Yayınevi, İst. 1981.

Türk Mûsikisi Ansiklopedisi, Yılmaz Öztuna, Mili Eğ. Bas., İst. 1969.

Türk Edebiyatı Tarihi, Nihat Sami Banarlı, Mili Eğ. Bas., İst. 1971.

Türk Mûsikisi Antolojisi, Saadettin Nüzhet Ergun, Rıza Koşkun Matbaası, İst. 1942.

TRT T.S.M. Saz Eserleri Rep, haz.: Tarık Kip., Müzik Dairesi Yayınları, Ankara 1981.

TRT T.S.M. Sözlü Eserler Rep, haz.: Tarık Kip., Müzik Dairesi Yayınları, Ank. 1995.

Müzik Tarihi, Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Ank. 1997.

Türk Şiir Bilgisi, Cem Dilçin, Bizim Büro Basımevi, Ank. 1997.

Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ferit Devellioğlu, Aydın Yayınevi, Ank. 1997.

Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat, Heyet, Ziya Ofset, İst, 1992.

Sair Sultanlar, Rüşdü Şardağ, İş Bankası Kültür, Ank. 1982.

Şâir Padişahlar, Hilmi Yücebaş, Yeni Matbaa, İst. 1960.

Divan Şiiri Sözlüğü, Dr. İskender Pala, Akçağ Yayınları, Ank. 1989.

Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, Ahmet Talat Onay, haz.: Prof. Cemal Kurnaz, Milli Eğitim Basım Evi, İst. 1996.

Yunus'tan Bugüne Türk Şiiri, H. Fethi Gözler, Osmanbey Matbaası, İst. 1970.

Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Behçet Necatigil Varlık Yayınları, İst. 1983.

Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Heyet, Kültür Bak. Yay., Ank. 1988.

Türk Mûsikisi Güfteler Antolojisi, Etem Ruhi Üngör, Eren Yayınları, İst. 1981.

Hanende (Osm.), Ahmed Avni, Mahmud Bey Matbaası, İst. 1917.

Son Asır Türk Şâirleri, İbnülemin Mahmud Kemal, İnal Dergah Yayınları, İst. 1988.

Hoş Sada, İbnülemin Mahmud Kemal, İnal Maarif Basımevi, İst. 1958.

Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya, Ziya Şükür, Milli Eğ. Bas., İst. 1984.

Güfte Şâirleri, Mehmet Turan Yarar, Kültür Ofset Bas., Antalya 1992.

20. Y.Y. Türk Mûsikisi, Mustafa Rona, Türkiye Yayınevi, İst. 1970.

Türk Mûsikisi Kimindir, Hüseyin Sadeddin, Arel K.T. Bakanlığı Yay., Ank. 1988.

Türk Mûsikisi Teknik ve Tarihi, Yılmaz Öztuna, Kent Basımevi, İst. 1987.

Maragalı Abdülkadir, Murad Bardakçı, Pan Yayıncılık, İst. 1986.

Tarih Musahabeleri Yazma Eserler, Yahya Kemal Beyatlı, Batur Matbaası, İst. 1975.

TANZİMAT DÖNEMİ'NDE MÜZİK DÖNEM PADİŞAHLARI VE MÜZİK ANLAYIŞLARI

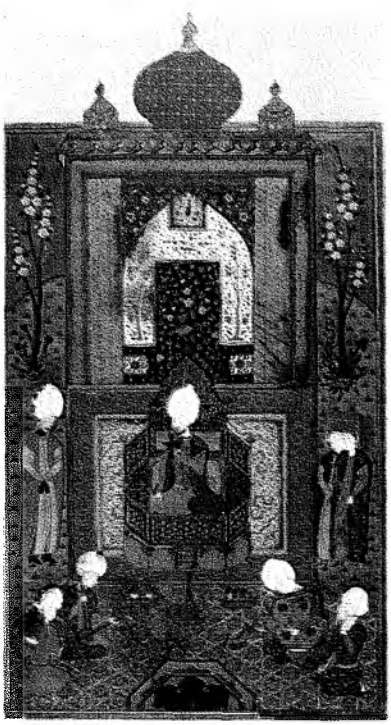
GÜLAY KARAMAHMUTOĞLU
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ KLASİK TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

II. MAHMUD (1785-1839)

Tanzimat Fermanı'nı imzalayan Sultan Abdülmecid'in babası ve yetiştirilmesinde rol oynayan bir kişi olarak II. Mahmud'u da bu dönem çerçevesinde değerlendirmek doğru olacaktır.

Kendisi de besteci olan II. Mahmud, III. Selim kadar müzik düşkünü ve müzisyenlerin koruyucusuydu. Türk Müziği tarihinin büyük bestecilerinden İsmail Dede Efendi (1777-78?-1846), Şakir Ağa (1779-1840), Kömürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi (? -1835), Dellâlzâde İsmail Efendi (1797-1869), Basmacı Abdi Efendi (1787-1851), Zeki Mehmed Ağa (1776-1846) gibi değerli müzisyenleri sarayında ağırlayan ve onları eser vermeye teşvik eden II. Mahmud, Avrupa müziğine de meraklıydı. Batı Avrupa ülkelerinden getirttiği virtüözleri ve opera topluluklarını dinlemek en büyük zevklerindendi. Yeniçeri Ocağını kaldırdıktan sonra Mehterhânenin yerine kurduğu Avrupa tarzı Muzıka-yı Humâyun, çok geçmeden askerî havaların yanı sıra, senfonik repertuara da el atmıştı.[1]

II. Mahmud, tanbur ve ney çalardı. Sadece müziğe değil, sanatın diğer kollarına da ilgili bir padişahtı. Bu konudaki batıl inançlara karşı çok direnmiş; devlet dairelerine resimlerini astırtmış, hât sanatı ile meşgul olmuş, *"Adlî"* mahlâsı ile şiirler yazmıştır. Günümüze kadar gelen yirmi beş bestesi vardır. Bunların arasından Acem Aşîran makamındaki marş, ona *"Marş Besteleyen İlk Türk müzisyeni"* ünvanını kazandırmıştır.[2]



Müzisyenler Sultan Süleyman'ın Huzurunda. (Süleymannâme Matrakçı Nasuh)

SULTAN ABDÜLMECİD (1823-1861)

II. Mahmud'un oğludur. Çocukluğundan başlayarak piyano ve Batı müziği eğitimi almıştır. Abdülmecid, Tanzimat Dönemi padişahıdır. Mustafa Reşid Paşa tarafından kaleme alınan Tanzimat Fermanı'nı imzalamıştır (3 Kasım 1939).

Abdülmecid piyano çalmak ve Batı müziğini iyi bilmenin yanı sıra babası gibi iyi de bir hâttâttı. Özellikle Batı müziği onun zamanında büyük gelişme göstermiş, II. Mahmud tarafından kurulmuş olan Muzıka-yı Humâyun teşkilâtı büyük kadrolarla desteklenerek genişleyip yayılmıştı.

Abdülmecid sarayında ciddi müzik çalışmalarından biri de dünyaca tanınmış büyük sanatçıların İstanbul'a gelerek padişah huzurunda verdikleri konserlerdir. Ayrıca kendisi çocukluğundan beri tanımış olduğu Donizetti Paşa'nın tavsiyelerine büyük ilgi göstermiş, Batı müziğinin saraya yerleşmesine önem vermiş, şehzâde ve hanım sultanların piyano dersleri alabilmeleri için Avrupa'dan yabancı müzisyenler getirtip, saraya pek çok piyano satın almıştır.[3]

Abdülmecid, tiyatro ve opera sanatına karşı büyük ilgi duyuyordu.

Bu ilginin en güzel işareti de Dolmabahçe Sarayı yapılırken bu sarayın yanı başında bir tiyatro binası yaptırmış olmasıdır. Bu şekilde hem Avrupa saraylarında olduğu gibi Osmanlı padişahlarının sarayında da özel bir tiyatro bulunacak, hem de opera ve tiyatro sanatı ülkede yeni bir gelişim sahası bulmuş olacaktı.

Padişah Batı müziğine ilgi duymakla birlikte Türk müziğini de seviyordu. Bu sevgisi saraydaki Türk besteciler için bir güven oluşturmakta idi. Yine de içten içe bir tedirginlik yaşanmıyor değildi. Abdülmecid döneminde sırf saraydaki müziğin değil, yaşayışın bile birden batılılaşması bazı Türk müzisyen ve bestecilerinin saraydan uzaklaşmasına neden olmuştur. Buna en iyi örnek Hammamizâde İsmail Dede Efendi ve öğrencileri Dellâlzâde İsmail Efendi ile Mustafazâde Ahmed Efendi'dir.

Batı müziğinden çok hoşlanan Abdülmecid zamanında İstanbul'a gelen ünlü müzisyenler arasında Franz Liszt ve Belçikalı Henri Vieuxtemps ile eşi de vardır. F. Liszt, Donizetti Paşa'nın Marş-ı Sultânî teması üzerine çeşitleme niteliğinde bir marş bile bestelemiştir.

SULTAN ABDÜLAZİZ (1830-1876)

II. Mahmud'un Pertevnihâl Sultan'dan olan oğludur. Veliahtlığı sırasında bol bol av, güreş ve cirit gibi sporlarla uğraşmış, 1861'de tahta geçtiğinde Tanzimat yeniliklerinin aynen devam edeceğini vurgulamıştır. Avrupa gezisine çıkan ilk padişah olmuştur (1867).

Abdülaziz spora olan büyük merakının yanında müzik, resim, heykel ve sanata düşkün bir insandı. Avrupa gezisi sırasında çeşitli opera ve bale temsillerini seyretmiştir. Ancak ağabeyi kadar Batı müziğine itibar etmemiş, Türk müziğine daha yoğun bir ilgi göstermiştir. Fakat yine de zamanında müzik çalışmalarının büyük bir önem teşkil ettiği söylenemez.

III. Selim'in güfte mecmuasının giriş sayfası.

1862 yılında maiyeti ile beraber Mısır'a giderken, Türklerin ezan okumadaki üstünlüklerini Mısırlılara göstermek amacı ile Nâfiz Bey'i de yanında götürmüştür.[4]

Edebî bilgilerinin yanında müzik bilgisi de olan Sultan Abdülaziz'in çeşitli besteleri de vardır: Hicaz, Sirto, Evcâra eseri "Ettiğinden utansın", Muhayyer Kürdî "Bî-huzurum nâle-yi mürg-i dil-i dîvâneden", Şehnaz "Elemdir felek devrinde kârım" gibi. Kendisi aynı zamanda çok iyi piyano ve lavta çalar, ney üflerdi.

Sultan Abdülaziz'in zamanında saraydaki Batı müziği çalışmaları hızını kaybetmiş, Abdülmecid döneminde sönük bir şekilde varlığını sürdüren Türk müziği onun döneminde biraz olsun ön plana çıkabilmiştir.

Askeri Müzik

TANZİMAT DÖNEMİ ÖNCESİ

MEHTERHÂNE

Mehterhanenin Anadolu Selçuklu Sultanı III. Keykûbad'ın Osman Gazi'ye beylik verdiğini belirtmek üzere tâbl (davul) ve alem göndermiş olduğu 1299 yılında kurulduğu kabul edilir.

"Mehter-i Hakanî" yahut *"Mehter-i Humâyun"* olarak anılan padişah mehterinin yanı sıra sadrazam, vezir, vâli gibi devlet ileri gelenlerinin de özel mehter takımları olurdu. Mehter takımı kös, davul, nakkâre, halile, çevgân, nefir, boru gibi çalgılardan oluşuyordu. Bunların altı, yedi veya dokuz adet olmalarına göre, mehter takımı da "altı kat", "yedi kat", "dokuz kat" olarak nitelendirilirdi. Fatih Sultan Mehmed zamanında mehter takımı dokuz kat idi, bu sayı savaşa gidilirken iki katına çıkarılırdı. Mehterin aynı makamdan bir çok parçayı art arda çalıp söylemesine *"nevbet vurma"* deniliyordu. Barış zamanı vurulan nevbetlerde müzisyenler çenber şeklinde dizilirlerdi. Mehter bir yerden bir yere özel mehter yürüyüşü ile giderdi.

Yeniçeri Ocağının bir parçası olan Mehterhâne, 1826'da II. Mahmud tarafından ocakla birlikte kaldırıldı.

Mehter müziği klasik Türk müziğindeki makam ve usûllerin kullanıldığı tek sesli bir müziktir. Peşrev, semâi, nakış, ceng-i harbî, murabbâ, kalenderî gibi formları vardır. Repertuarda bu formların yanı sıra serhat türküleri de yer alır. Mehter müziğinin bestelerinin çoğunu mehterhânede görevli müzisyenler bestelemişlerdir. Günümüze ulaşan melodilerinin en eskileri Nefiri Behram, Emîr-i Hac, Hasan Can ve II. Gazi Giray gibi XVI. yüzyıldan kalmıştır.

Mehter müziğinde ağırlık çalgılardadır. Ama çeşitli sözlü yapıtlar da bestelenmiştir.[5]

Mehter müziği Osmanlı ordusuna cesaret ve coşku verici, düşman askerini korkutucu bir nitelik taşımakta idi. Osmanlıların Avrupa ortalarına ilerlemesi, XVII. yüzyılda mehter müziğindeki pek çok öğenin Avrupa müziğine de girmesine yol açmıştır. Bunların başında kös, halile, çevgân, nakkâre gibi belirsiz ses veren vurmalı çalgıların kullanılması gelir. Ayrıca bazı Batılı bestecilerin yapıtlarında mehter müziğinden esinlenilmiş bölümler vardır.[6]

19. yüzyıl Mehter Takımı'ndan bir kesit.

TANZİMAT DÖNEMİ'NDE MUZIKA-YI HUMÂYUN

Sultan III. Selim (1789-1807) Dönemi'nde Nizâm-ı Cedid ordusu için bir bando oluşturmak istemesi sonucunda ortaya çıkmış, II. Mahmud'un da Asâkir-i Mansûre-yi Muhammediye için aynı şeyi düşünmesi ile gelişmiştir. Ancak Muzıka-yı Humâyun, Vâk'a-yı Hayriye ile Yeniçeri ocağının kaldırıldığı 1826 yılında, maddî imkanları Harbiye Nâzırlığı'nca karşılanmak kaydı ile[7] şimdiki İstanbul Teknik Üniversite'nin Taşkışla Binası'nda[8] kurulmuştur. Böylece Batılı müzik adamları da ülkeye getirtilmeye başlanmıştır. Bunların ilki Fransız Manzel'dir. Sonradan yeterli bulunmayarak, İtalya'dan Guiseppe Donizetti getirtilmiştir. Bu şekilde Donizetti II. Mahmud tarafından "Osmanlı Devleti Muzıkaları Umum Mürebbisi" olarak görevlendirilir ve bandonun çalışmaları başlatılır. İlk iş olarak öğrenciler batı notasını öğrenirler. Donizetti İtalya'nın en gelişmiş bando enstrümanlarını ve bunları çalmayı öğretmek için öğretmenler getirir. Böylece Muzıka-yı Humâyun, Yeniçeri Ocağındaki Mehterhâne ile sarayın müzik gereksinimini karşılayan eski çalışmaların yerini alır.

"Muzıka-yı Humâyun ilk olarak bir bando vasfı ile kurulmuşsa da daha sonra kadrosunu geliştirmiş, bünyesinde bandonun dışında 1840'lı yıllarda küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Askerî müziğin dışındaki türlere de yönelmesi neticesinde teşkilât bir konservatuar niteliğini kazanmaya başlamıştır. Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzinân, Fasıl Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzıka-yı Humâyun, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur."[9]

Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi istenince, bulduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alınmış ve 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamıştır. "Bu çalışmaların sonucunda saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Muzıka-yı Humâyun'daki gençlerden kurulu bir saray orkestrasıydı."[10]

Muzıka-yı Humâyun Komutanlığına getirilen Necip Paşa, Harem'de 80 kişilik bir "Kızlar Bandosu" kurdu. Şefi de dahil olmak üzere bu bando tamamen kızlardan oluşuyordu. Bu orkestra II. Mahmud'un kızı Âdile Sultan'ın gözetiminde çalışmalarını sürdürmüştür. Orkestrayı oluşturan çalgılar; keman, viyolonsel, musıkâr, zihter, kopsa, klarnet ve obua idi. Necip Paşa, Batı müziği terimlerini Türkçeleştirmeye ya da Türkçe yazılışlarını tespite çalıştı. Bugün bile kullanılan müzik terimleri Necip Paşa'nın çalışmalarının mahsulleridir.

"Necip Paşa'dan sonra komutanlığa tayin edilen İspanyol asıllı d'Aranda Paşa, İtalya dışında görülen yenilikleri Muzıka-yı Humâyun'da uygulayabilmek için, Donizetti'nin yerleştirdiği İtalyan sistemini terk ederek

Fransız sistemini getirip repertuarda bazı değişiklikler yapmıştır. Saksafon türünden yeni çalgılarla topluluğu zenginleştirmiştir."[11]

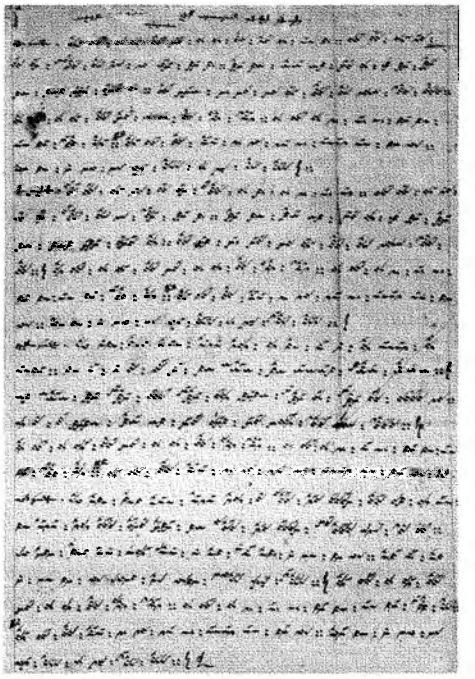
"Burada dikkat çeken özellikler 1857-1861 yılları arasında sadece kadın müzisyenlerin oluşturduğu bir bandonun denenmesi, Saray Fasıl Topluluğu'nun *Fasl-ı Atik* ve *Fasl-ı Cedid* olarak ikiye ayrılıp, Fasl-ı Cedid'de çok sesli Türk müziği denemelerinin yapılmasıdır."[12]

"1856'da Donizetti'nin ölmesi, Abdülaziz'in Batı müziğini sevmemesi Muzıka-yı Humâyun'daki çalışmaların duraklamasına neden olmuştur."[13] 1866'da orkestrada senfonik eserlere yönelme isteği görülebilir. Abdülmecid döneminde sarayda sahnelenen operalarda Türkler rol almışlardır." Türkiye'de Batı müziği ve öğretimi veren ilk konservatuar sayılması mümkün olan Muzıka-yı Humâyun'da yetişen bandocularla, 1881 yılında Tophâne Muzıkası, 1888'de Bahriye Tersâne Mektebi'nde Sıbyan Muzıkası, 1905'te Ertuğrul Muzıkası gibi bando toplulukları kurulmuştur."[14]

İlk bandonun repertuarındaki eserleri biliyorsak da, eldeki bilgilere göre bunlar, form olarak opera parçaları, vals, polka, mazurka ve çeşitli bestecilerin marşlarıdır. İlk repertuarın, icrâyı hem kolayca öğrenilebilen hem de dinleyicinin kolayca anlayabileceği hafif parçalardan oluştuğu söylenebilir. Batı mûsıkîsine ısınmayı sağlayacak bir başlangıç için bu durumun yadırganmaması gerekir."[15]

Muzıka-yı Humâyun Takımı'nın Batı müziğinin majörü ile minörüne yakın makamlardaki peşrev ve saz semâileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuarı vardı. Daha sonraları bazı klasik eserler Muzıka-yı Humâyun'daki İtalyan müzisyenler tarafından armonize edilmişlerdir. Operayı çok seven Abdülmecid, temsiller vermek üzere her mevsim mükellef *"Naum Tiyatrosu"*na gelen opera heyetlerini orada dinlemekle kalmıyor, temsiller bazen saray sahnesinde de tekrarlanıyordu.[16]

Muzıka-yı Humâyun'da yapılan müzikal çalışmalar, daha çok Batı müziğinin memlekette tanıtılması, sevdirilmesi yolunda yapılan faaliyetlerin ağırlıkta olduğu çalışmalardır. 1857-1861 yılları arasında sırf kadın müzisyenlerden kurulu bir bandonun denenmesi, fasıl topluluğunun Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılması, çoksesli Türk müziğinin denenmesi aşamaları önemlidir. Muzıka-yı Humâyun'da asıl çalgının yanında genel müzik bilgileri, piyano, armoni, Fransızca, Türkçe, Arapça ve Farsça yazı dersleri de okutuluyordu. Porteli Batı notasının Osmanlı müzisyenlerince ilk kez 1830'lu yıllardan sonra Muzıka-yı Humâyun'da okutulduğu bilinmektedir. Bu eğitimin bir başka ilginç yönü ise, bazılarını hâlâ kullanmakta olduğumuz müzik terimlerinin dilimize girmesine yol açmış olmasıdır.[17]



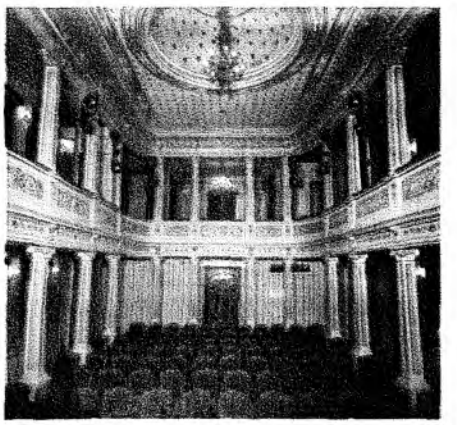
Hampartsum Limoncuyan'ın III. Selim döneminde icad ettiği notanın, kendi el yazısıyla bir örneği.

Batı Tarzındaki Müzik Çalışmaları

NOTASYON

III. Selim Dönemi'nde kendisinin isteği ve teşvikiyle iki nota yazım sistemi geliştirilmişti. Bunlar: Abdülbâki Nâsır Dede'nin (1765-1821) ve Ermeni Kilisesi Baş Müzisyeni Hamparsum Limoncıyan'ın (1768-1839) nota sistemleridir. Fakat söz konusu bu iki nota da ne icrâda ne de eğitim ve öğretimde pek fazla rağbet görmemiştir. Nâsır Dede'nin nota yazısı, o zamana dek olanların içinde en iyisi olarak kabul edilmesine rağmen, pek rağbet görmemiştir. Hamparsum'unki ise, bir çok icrâcı tarafından kusurlu bulunduğu halde, öğrenilmesi ve kullanımı kolay olduğu için yaygın olarak kullanılmıştır. II. Mahmud zamanında, Mehterhânenin kapatılmadığı sıralarda Enderûn Ağalarına öğretilmiş ve saray tarafından desteklenmiştir. Yine de bu nota yazım sistemi, icrâcı için bir melodinin ana çizgilerini veren bir taslak olabilmişti.

II. Mahmud tarafından getirtilen Donizetti'nin İstanbul'a gelir gelmez yaptığı ilk işlerden birisi, geniş bir müzik çevresi tarafından kullanılan Hamparsum notasını iyice öğrenmek oldu. Böylece o zamana dek çalınan parçaları deşifre edebilmiş olacaktı. Bu notayı öğrendikten sonra eline geçen eserleri Porteli Batı notası ile tekrar yazarak, öğrencilerine bu notayı öğretti. Fakat burada ilginç bir yön dikkati çeker: Batı notası Türk müziğindeki perdeleri göstermek için hiçbir değiştirme işaretine başvurulmadan, olduğu gibi uygulanmıştır. Bu çeşit bir uygulamanın geçmişte kullanılan nota yazıları kadar bile yeterli olamayacağı açıktır. Buna rağmen Tanzimat Dönemi'nde eserlerin pek çoğu Batı notası ile yazılmıştır. Hatta XIX. yüzyıl sonlarına doğru 1873'te Notacı Emin Efendi (1845-1907) ilk nota basımevini kurmuş ve Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rıf'at Bey gibi bestecilerin şarkıları ilk kez yayınlanmıştır.


Yıldız Sarayı Tiyatro salonu.

OPERA

Opera konusundaki ilk girişim olarak, Sadrazam Köprülü Fâzıl Paşa'nın (1637-1691) önderliği ile Şehzâde Mustafa için düzenlenen sünnet düğününde bir opera topluluğunun çağırılmasıdır. Bu tarihlerden itibaren sarayda Batının gösteri sanatlarına ilgi giderek artarken, Padişah III. Selim 1797'de Topkapı Sarayı'nda ilk kez opera seyretmiştir. 1820'den başlayarak Beyoğlu'ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlamış, Tanzimat Dönemi'nde daha da yoğunlaşmıştır. İstanbul'da ilk dönem tiyatro haraketleri, II. Mahmud zamanına rastlar. Bu arada, Bosco adlı bir İtalyanın işlettiği tiyatroda temsiller verilmeye başlanmış, 1841'de yine bir İtalyan topluluğu tarafından Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) Belisario adlı operası temsil edilmiş, metni de Türkçe bastırılarak dağıtılmıştır. Bosco, tiyatrosunu 1841 yılının sonlarına kadar işletmiş, daha sonra Halepli Tütüncüzâde Naum Efendi'ye devretmiştir.[18] Naum Tiyatrosu 1846'da büyük Beyoğlu yangınında yanmış, Sultan Abdülmecid'in yardım ve teşviki ile yeniden yaptırılmıştır. Pek çok ünlü siyaset ve devlet adamı bu tiyatrodaki temsilleri seyretmişlerdir (İngiltere Galler Prensi, Fransa İmparatoriçesi Eugénie, Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph... gibi). Ancak 1870'de Naum Tiyatrosu tekrar yanmış ve bundan sonra opera hareketleri azınlık evlerinde yapılan özel temsillerde ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nda verilen konserlerle devam etmiştir.

Osmanlı sarayında çoksesli müzik ve operaya duyulan ilgi uzun yıllar sürmüş, bu konudaki öncülüğü II. Mahmud yapmıştır. İtalya'dan getirttiği müzik öğretmenleri ile sarayda pek çok öğrenci yetişmiştir. Yetişen erkekler Saray Bandosu'nda, Harem kızları ise "Kız Fanfarı" ve "Bale Heyeti"nde görevlendirilmişlerdir. Abdülmecid'in emri ile Dolmabahçe'de, bugünkü İnönü Stadı'nın bulunduğu yerde 1856'da yapımına başlanan Opera 8 Ocak 1859'da açılmıştır. Bu kurumun tüm sanatçıları Türk'tü ve saraydan seçilmişti. Abdülmecid öldükten sonra Sultan Abdülaziz tiyatroya pek ilgi göstermemiş, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu 1865'te yanmıştır.[19]

Haremde ud çalan kadın (Thomas Allom).

BALE İstanbul'da bilinen ilk bale gösterisi 1524'te gerçekleşmiş, İstanbul'daki İtalyanlar, Venedik elçisinin evinde bir bale gösterisi düzenlemişler, şarkılı konulu olan bu bale, kayıtlara dramma *per musica (müzikli dram)* olarak geçmiştir.[20]

Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışması II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde Donizetti Paşa'nın çabalarıyla başlatılmıştır. Donizetti Paşa Osmanlı Sarayına

Batı müziği ilkelerinin yanı sıra, opera, operet ve bale örnekleri de getirerek, bunların benimsenmesine öncülük etmiştir. Abdülmecid'in sarayında oluşturulan *Ehl-i Fennü Mârifet Kız Fanfarı ve Bale Heyeti* çalışmalarını haremde gerçekleştiriyordu. Dolmabahçe ve Çırağan'ın haremlerinde birer bölüm meşkhâne olarak ayrılmıştı. Donizetti'nin İtalya'dan çağırdığı eğitmenler, kızlara *Garp Mûsıkîsi ile Dans dersleri* veriyordu.[21] Kız Bale Heyeti tarafından haremde verilecek temsillerin müziklerini yine kızlar icrâ ediyorlardı.

Giuseppe Donizetti

Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi XIX. yüzyıl sonlarında, Naum Tiyatrosu'nda, İtalya'dan gelen topluluklarca gerçekleştirilmiştir. Naum Tiyatrosu'nun ardından Güllü Agop, Concordia, Amfi, Varyete, Tepebaşı, Verdi Tiyatrolarında da Avrupa'dan gelen bale topluluklarının gösterileri olmuştur. Bunlar hemen hemen Avrupa ile aynı tarihlerde sahnelenmişlerdir.

ORKESTRA VE ÇOKSESLİLİK İstanbul'a gelen ilk klasik müzik orkestrası, Kanûnî Sultan Süleyman (1495-1566) dönemine rastlar. Bu orkestra, padişaha Fransa Kralı I. François tarafından 1543'te gönderilmiş, Topkapı Sarayı'nda üç gün süreyle konserler vermiştir. Ayrıca o dönemlerdeki kiliselerin orgçuları da zaman zaman sarayda Batı müziğinden örnekler vermişlerdir. Ama çoksesli Batı müziği alanındaki asıl gelişmeler XIX. yüzyıla ve Tanzimat Dönemi'ne rastlamaktadır. Mehter toplulukları bu dönemde dağılmış ve yerine askerî bandolar kurulmuştur. Muzıka-yı Humâyun adını alan Saray Bandosu'nun başına Donizetti Paşa getirilmiştir. Böylece Saray Orkestrası, Abdülmecid'in padişahlığı sırasında Donizetti Paşa'nın çalışmalarıyla oluşturulmuş, yine onun tarafından saraya aldırılmış Guatelli ve Pisani gibi İtalyan şeflerin elinde az çok gelişmiştir. Donizetti'den sonra aynı göreve getirilen İtalyan Guatelli Paşa ve İspanyol d'Aranda Paşa'nın çabalarıyla Muzıka-yı Humâyun giderek bir konservatuara dönüşmüştür.

Callisto Guatelli

Donizetti Paşa'nın Muzıka-yı Humâyun'daki öğrencilerinden ilk sivrilen Yesârizâde Necip Paşa olmuştur.

Sultan Abdülaziz zamanında sönükleşen ve eski ilgiyi yitiren klasik Batı müziği çalışmaları ancak II. Abdülhamid'in tahta çıkmasıyla yeniden alevlenmiştir.[22]

Sayısı ne kadar çok olursa olsun orkestranın çaldığı müzikler dans parçalarından, eğlence müziklerinden, marşlardan öteye geçmemiştir. En önemli işi ise genelde sarayda sahnelenen operalara eşlik etmek olmuştur. Saraydaki ilk orkestra şeflerine örnek olarak Giuseppe Donizetti (1788-1856), B. Pisani (? - ?), Angelo Mariani (1822-1873), Luigi Arditi (? -1882), Callisto Guatelli (1820-1899), Paul Dussap (? - ?), d'Aranda (? - ?), Safvet Bey (Atabinen,1858-1939), Zâti Bey (Arca, 1863-1943), Zeki Bey (Üngör, 1880-1958)'leri sayabiliriz.

Türk Müziği Çalışmaları

Tanzimat Dönemi'nde klasik yoldaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte, XIX. yüzyılın sonlarına kadar eser vermeye devam etmişlerdir. Ancak bu sıralarda Türk müziğinin geleceğini Cumhuriyet sonrası yıllarda da etkileyecek olan yeni bir akım başlar: "Şarkı besteciliği". Bu akımın sonucunda *şarkı* en önemli, neredeyse tek form haline gelir. Oysa o yıllara dek klasik besteciler çoğunlukla fasılı meydana getiren peşrev, kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi, saz semâisi formlarında eser vermişler, şarkı formunu pek de önemsememişlerdir. Çünkü şarkı, bestecisinin tüm sanat ustalığını gösterebileceği bir form olarak görülmemişti.

Muzika-i Humayun'dan iki asker.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya koymaya başladığı ürünleriyle yeni tarzdaki şarkı bestecisi, klasik dönemin sıkı kayıtları altına girmek istemeyen, serbest bir lirizmi dile getiren sanatçıydı. Bu form ona büyük formlara özgü zorlu usûllerden, *terennüm* zorunluluğundan kurtulma imkanı veriyordu. Şarkı çığırını açan Hacı Ârif Bey de (1831-1885) klasik uslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya; belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereği duymuştur. Bunun için, öncelikle, eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla yetinmemiş; büyük formların türlü sanat ustalıklarına elverişli yapısı karşısında, dört müzik cümlesini geçmeyen kısacık bir parçanın kısıtlı çerçevesi içinde kalmamak için, *nevzemin* adını verdiği 6 ya da 8 mısralı, usûl geçkisi uygulanan, "değişmeli" şarkılar da bestelemiştir. Böylece terennüm bölümlerini kullanmadan büyük formların bazı imkanlarını şarkıya kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik, geçmişte form sıkıntısı duyduğu pek söylenemeyecek olan Türk müziğinde, bir form içindeki evrimi de temsil eder. Hacı Ârif Bey müziğiyle de geçmişten uzaklaşma yolunu açmış, uslûbu ve güfteyi işleyişiyle yeni bir tarz geliştirmiştir. Bu tarz, kendisinden sonraki hemen bütün şarkı bestecilerini etkilemiştir.[23]

II. Abdülhamit'e konser veren sanatçılardan, Macar kemancı Charles Wondra.

Tanzimat Dönemi şehirli halk zevkiyle saray zevkinin iç içe girdiği bir dönemdir. Müzik artık bir şehir müziği olmuştur. Zaten şarkı bestecilerinin çoğu da saray ve tekke çevrelerinin dışında yetişmiş, geleneksel saray akımı kimliğinden uzak kişilerdir. Bu arada klasik formlar gibi klasik usûller de unutulmuş, büyük formlardan kaçınılması, büyük temalardan da kaçınılmasına yol açmıştır.

"Dönem müziği, *Neo-klasik* ya da *Romantik* olarak nitelendirilebilirse de, bu iki terim aslında birbirine karşıttır. Çünkü neo-klasik tutum, klasiğe yakındır, klasik tarzdan bir kopukluk yaşandıktan sonra yeniden klasiğe dönme çabalarını içerir. Romantik terimi belki dönem müziğini dile getirmekte daha doğru sayılabilir. Yeni tarzdaki şarkı, bir bakıma klasik müziğe bir tepki olarak doğmuştur; bestecinin konuları, işlediği temalar genelde kişiseldir, güfteler de çoğu kez Dîvan şairlerinden değil, zamanın şairlerinden seçilmiştir. Klasik tarzın ağır, mesafeli tavrından kopulmuş, duygular ön plana geçmiştir."[24]

Değişen Müzik Anlayışı ve Uygulamaları

Tanzimat Dönemi'nde, müzik alanındaki uygulamaların dikkate değer yönü, o zamana dek askerî alanda, mehter tarzında uygulanmış olan eğitim müziğine, devletin el atmasıdır. Osmanlı ordusunda yapılan değişiklikler, eğitim düzeninde olduğu kadar eğitim biçimini de etkiler. O zamana kadar sarayın tek müzik eğitim kurumu Enderûn ve ona bağlı teşkilâtı Saray Fasılı kadrosuyken, Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılı anlamdaki ilk müzik eğitimine de Muzıka-yı Humâyun ile başlanmıştır. Muzıka-yı Humâyun'un faaliyetleri sonucu ortaya çıkan Batılı uygulamalar, müzik çevresinde yavaş yavaş değişik rüzgârların esmesine zemin hazırlar. Yine, Batılı anlamda tiyatronun çok ilgi çeken müzikli oyunları, özel grupların da yardımıyla İstanbul'da görülmeye başlar. Bunlar operet türünden çeşitli gösterilerdir. II. Mahmud zamanından hızla yayılmaya başlayan saraydaki Batı tarzı eğlenceler, kısa zamanda Beyoğlu'ndaki halka açık merkezlerde de görülür. Bu merkezler padişahlardan da destek görmüştür. İlk sahne sanatçıları genellikle gayrimüslim halk arasından çıkmıştır.

Toplumun ve Klasik Türk Müziği Bestecilerinin Yeni Tarz Müziğe Bakış Açıları

Türk müziğinin sanat ağırlıklı eserleri ile bu eserleri yaratan besteciler öteden beri kültür merkezlerindeki

seçkin tabakanın takdirlerini kazanmış ve devlet yönetimince sarayda himâye edilmişti. Osmanlı sarayında her dönemde bir *Saray Mûsıkî Topluluğu* bulunmuştu. Bu topluluk en kıdemli, bilgili üstâdın yönetiminde hazırlıklarını sürdürür ve belirli aralıklarla padişah ile diğer devlet ileri gelenleri önünde çalışmalarını sergilerdi. Müzik konusunda yapılan teorik (nazarî) çalışmalar da zaman zaman bir eser niteliğine bürünerek devlet büyüklerine, hatta bizzat padişaha sunulurdu. Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi'nde türlü nedenlerle İstanbul'a gelen yabancı müzisyenlerin de Osmanlı müziğinden etkilendikleri ve saraydaki faaliyetler çerçevesinde bu konudaki araştırmaları değerlendirdikleri görülmektedir. Sultan III. Selim zamanında saray, padişahın da bir müzisyen olması dolayısıyla, adeta bir konservatuar niteliğini almıştı.

Tanzimat'ın ilânı ile gelen siyasî, toplumsal ve eğitici nitelikli *"Batılılaşma"* ya da *"Batıyı örnek alarak yeniden yapılanma"* uğraşılarından müzik alanında ilk etkilenen kurum Mehterhâne olmuştur. *Askerin eğitiminin* Fransa'daki yöntemler ve uygulamalar ile hayata geçirilerek, tarihî Mehterhân Bölüğü yerini yeni Muzıka-yı Humâyun'a bırakmıştır.

Ordunun yeni tip üniforması kadar yeni eğitim müziği de halk tarafından ilgiyle karşılanmış, beğenenlerin yanında olumsuz yönde eleştirenler de olmuştur. Yine de bu olumsuz eleştiriler, o günün koşulları altında açıkça sergilenememiştir. Sonuçta tüm bu değişikliklerin padişahın isteği doğrultusunda gerçekleştiği bilinmekteydi. II. Mahmud tarafından başlatılan, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz'in dönemlerinde de devam eden yenilenme sürecinde, doğal olarak Klasik Türk Müziği biraz kıyıda kalmakla birlikte, varlığını sürdürmüş ve örnekler verilmeye devam edilmiştir. Fakat Tanzimat Dönemi'nde saraydaki Türk müziği faaliyetlerine eski ilgi ve özen gösterilmemiştir. Sarayda ve tekkelerde yetişmiş değerli müzisyenlerin çoğu bu ilgisizlik üzerine topluma yönelirler. Eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlarlar.

Muzıka-yı Humâyun'un kuruluşundan sonra II. Mahmud ve Abdülmecid'in Batı müziğine daha fazla ilgi göstermeleri, ilk yıllarda saray bestecileri ve icrâcıları tarafından çok büyük bir tepkiyle karşılanmaz, çünkü eski, köklü bir sanatın temsilcileri olarak Batı sanatına belli bir hoşgörüyle bakıyorlardı. Dönem hâlâ şaheserlerin çıkarıldığı bir dönemdi. XIX. yüzyılın büyük bestecisi Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi güçlü eserler vermeye devam ediyordu. II. Mahmud yönetimi sırasında, padişahın Türk müziğine olan sevgisi o dönem besteci ve icrâcılarına, tüm tedirginliklerine rağmen, onlara güven vermiştir. Ama Abdülmecid yönetiminin saraya getirmiş olduğu anî *alafrangalaşma*, klasik müziğimizin ancak kuru bir resmiyetle sarayda varlığını sürdürebilmesi; Dede Efendi başta olmak üzere, bir takım bestecilerin saraydan uzaklaşmalarına neden olur. Özellikle Dede Efendi, Abdülmecid'in kendisinden hiçbir sanat değeri bulunmayan sıradan şeyler istemesinden yakınmıştır. Yine de bazı saray müzisyenleri, üzerlerinde olumsuz bir etki yaratan padişah ve devlet ileri gelenlerinin kayıtsız davranışları karşısında, tekrar itibar kazanabilmek amacıyla yenilik taraftarı gibi gözükmüşlerdir.

Dikran Chukhajian tarafından 1895'de bestelenmiş olan Mars-ı Kebir.

Kısaca o zamana kadar özellikle III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde saraydan büyük ilgi gören Türk müziği bestecileri, giderek ikinci planda kalmaya başlarlar. Batı kültürüne önemle eğilen Sultan Abdülmecid ile sanattan çok spora meraklı olan Sultan Abdülaziz dönemlerinde Türk müziği besteci ve icrâcıları kendilerini dışlanmış hissetmişlerdir. Dede Efendi, Zekâi Dede, Şâkir Ağa gibi bestecilerden sonraki kuşağı oluşturan genç bes-

teciler arasında saraydaki fasıl faaliyetlerini sürdürebilenler; Hacı Ârif Bey, Ser Müezzin Rıf'at Bey ve bir kaç arkadaşıdır. Ancak bir süre sonra bu bestecilerin bazı eserlerinde eski klasik çizgiden ayrıldıkları görülür. Dönem yönetiminin Batıya yönelik çalışmalara gösterdiği teşvik ve itibar bunun en büyük nedenlerinden birisidir. Yine de genç bestecilerin çalışmaları bazı "Itrî'den Dede Efendi'ye dek uzanan ince üslûpla ve çok sanatkârhâne müziğe alışmış, onlarla sanat zevki gelişmiş olan bazı çevrelerce hoş karşılanmamış ve biraz da basit bulunmuştur."[25]

Tanzimat; klasik makam, usûl, üslûp ve karakterini o zamana kadar sürdürmüş olan müzik faaliyetlerine, Batı tarzında çoksesli model ve türleri bir seçenek olarak getirmiştir. Bunun sonucunda gelen değişim, kendisini topluma kabul ettirme çabasını sürdürürken, eskiden beri devam eden klasik müzik faaliyetlerinde de bir yenilenme ve arayış sürecini başlatmıştır.

Dönem Padişahları İçin Eser Veren Müzisyenler ve Eserleri

BATILI MÜZİSYENLER VE ESERLERİ

Tanzimat Dönemi'nde yurtdışından gelen bazı besteciler Osmanlı padişahları için genelde marş formunda çeşitli eserler bestelemişlerdir.

Adelburg, August van, Aheng-i Şevk-engiz Marşı,

Arditi, Louis (Luigi), Hymne Dedie S. M. L. Le Sultan Abdul-Medjit, (Sultan Abdülmecid Marşı) "Rahatfezâdır makdemin",

Bishop, H. Rowley, Türk Marşı (sözsüz),

Cahun, Cul, "Marş-ı Osmanî",

Donizetti, Giuseppe, Marche Militare, "Mahmûdiye Marşı" (1829), Mecidiye Marşı (1839), Cezâyir Marşı, Cenk Havası, "Gül gonca-i nahl-ı ümmîd" (marş),

"Marş-ı Sultânî" (sözsüz),

Dunk, Jufe, Osmanlı Marşı

Dussap Paul, "Duanâme", "Schotlish", "Marş-ı Sultânî" "Marş-ı Chantante",

Guatelli, Callisto, Bayram Marşı, Şevkât Marşı, Yıldız Marşı, Osmâniye Marşı, Osmanlı Sergisi Marşı (Sultan Abdülaziz için),

"Album, Arie Nazionale Orianteli"

Herz, Henri, "Marche Nationale"(1858)

Hurmusyan (Hürmüzyan), Mecidiye Marşı

Julien, Saint-Alfred, Osmanlı Marşı

Karacabeyzâde, Yanko, "Marş-ı Mecîd" (Sultan Abdülmecid için, 1854)

Kulong, Aleksi, Osmanlı Marşı (1859)

Lizst, Franz, "Marş Parpharas'ı Üzerine" (Donizetti'nin Mecidiye Marşı üzerine, 1847)

Mariani, Angelo, Sultan Mecid Marşı, "Ey Hâlik-i kevn ü mekân",

Mesmer, Joseph, "Marş-ı Mecîdî" (Sultan Abdülmecid için, 1858)

Pisani, B., "Marche Turque" (sözsüz)

Sultzer, Joseph, "Şarkı-yı Duâiye"

Vieuxtemps, Henri, "Mecidiye Marşı" (1848).

PADİŞAHLARA BESTELENEN METHİYELER VE BESTECİLERİ

Dönemin Türk Müziği bestecileri de padişahlara çeşitli methiyeler bestelemişlerdir:

Ali Bey, "Ey veli ül nîmet ey şâh-ı cihân" (Ferahnâk).

Ârif Bey (Hacı), "Ey vatanperver gene gel gayrete" (Rast),

"Ey şehinşâh-ı cihân ü adl ü dâd" (Hicazkâr),

"Bir münir-i burc-ı âlemdir Mecîd" (Hicazkâr),

"Şehinşâh-ı şevkat-nişân" (Hicazkâr),

"Pâdişâhım yok mazîrin bî-riyâ" (Evcârâ),

"Hazret-i Sultân Azîz-i sadre iclâl-i müdam", (Ferahfezâ).

Hâşim Bey, "Ziyâsı lem'a-efşân oldu bedr-i âlem-ârânın" (Hicazkâr),

"Ey melekhaslet şehinşâh-ı vahid (Hicazkâr),

"Saklasın Rabbim kederlerden seni" (Nihâvend).

Lâtif Efendi, "Gelmemiş mislin cihâna ey şeh-i âli nijad" (Şevkefzâ).

Nikogos Ağa, "İftihârımdır bilir Rabb-i gani" (Hicazkâr).

Osman Bey, "Ey veli-ül nimet âlem-i cihânın serveri (Şehnâz).

"Şehinşâh-ı gerdun Cenab" (Hisar Bûselik).

Rıf'at Bey, "Evlâd-ı vatan hamle-i a'dâya bedendi" (Rast).

"Sen serîr-i şevketin sultânısın" (Nihâvend).

"Ey şeh-i örnek ve a'lâ-yı adâlet-i ihtivâ" (Nihâvend).

"Ey kerem-kân-ı şehinşâh-ı cihân" (Nihâvend).

"Ettin ihyâ askeri baştan başa" (Hicazkâr).

"Lûtf u mahzen eyledi bir kat daha ihyâ beni" (Hicazkâr).

"Adl u asâyiş mufavvazdı yed-i hisânına" (Ferahnâk),

"Nev nihâl-i gülsitân-ı saltanat" (Şevkefzâ),

"Nakd-i lûtfun oldu dünyaya divan" (Ferahfezâ),

"Ey pâdişâh-ı vech-i nûr" (Ferahfezâ).

Sebuh, "Şevketli hünkârım pâdişâhım" (Hisar Bûselik).

DÖNEMİN BATI TARZINDA ESER VEREN MÜZİSYENLERİ

Dikran Çuhaciyan (1836-1898):

1868, "Aras", Opera (İtalyanca),

1869, "Olimpia", Opera (Ermenice),

1872, "Şerif Ağa", Operet,

1872, "Ârif'in Çilesi", Operet,

1875, "Leblebici Horhor Ağa", Operet,

1875, "Köse Kâhya", Operet.

Mehmed Ali Bey (1840-1895):

"İzmir Marşı", Sulâni Yegâh,

"Plevne Marşı", Kürdî.

Notacı Emin Efendi (1845-1907):

"Şarkılı Balo Valsi", Piyano için,

"Çoban Marşı", Piyano için,

"Galata Polkası", Piyano için,

"Galata Valsi", Piyano için,

"Galata Mazurkası", Piyano için,

"Sular Mazurkası", Piyano için.

Muzıkalı Kemânî Ali Haydar Bey (1846-1904):

"Penbe Kız", Nihâvend.

---

1 *Thêma' Larousse, Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, s. 385, İstanbul 1993-94.

2 Öney, Feridun, *"Lisans Ders Notları"*, İ.T.Ü. Türk Mûsıkîsi Devlet Konsevatuarı, İstanbul 1995.

3 Sevengil, R. Ahmet, *Saray Tiyatrosu (Türk Tiyatrosu Tarihi-4)*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Milli Eğitim Basımevi, s. 13, İstanbul 1962.

4 Aksüt, Sadun, *"500 Yıllık Türk Mûsıkîsi Antolojisi"*, Türkiye Yayınevi, c. 2, s. 433-445, İstanbul 1967.

5 *Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi*, Hürriyet Yayıncılık, c. 22, s. 207, 1994.

6 *Ana Brıtannica, Genel Kültür Ansiklopedisi*, Hürriyet Yayıncılık, c. 22, s. 208, 1994.

7 Çalışır, Feridun, *Türkiye'nin İlk Bandosu*, KKK Bando ve Armoni Muzıkası, s. 6, Ankara 1972.

8 Üngör, Etem, *Türk Marşları*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, seri: 4, S. A 3, s. 3, Ankara 1966.

9 Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, II. Baskı, c. 2, İstanbul 1969.

10 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1219, İstanbul 1986.

11 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1219, İstanbul 1986.

12 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1219, İstanbul 1986.

13 Çalışır, Feridun, *Türkiye'nin İlk Bandosu*, KKK Bando ve Armoni Muzıkası, s. 6, Ankara 1972.

14 Çalışır, Feridun, *Türkiye'nin İlk Bandosu*, K.K.K. Bando ve Armoni Muzıkası, s. 6, Ankara 1972.

15 Gazimihal, M. Ragıp, *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, s. 53, İstanbul 1995.

16 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1218, İstanbul 1986.

17 Adlim, Güzide, *Muzıka-yı Humâyun ve Donizetti Paşa*, İTÜ Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuarı Bitirme Ödevi, s. 46-47, İstanbul 1989.

18 *Thêma Larousse, Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, s. 410, İstanbul 1993-94.

19 *Thêma, Larousse, Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, s. 410-411, İstanbul 1993-94.

20 *Thêma, Larousse, Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, s. 412, İstanbul 1993-94.

21 *Thêma, Larousse, Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, s. 413, İstanbul 1993-94.

22 Sevengil, R. Ahmet, *Saray Tiyatrosu* (Türk Tiyatrosu Tarihi-4), Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Milli Eğitim Basımevi, s. 13-14, İstanbul 1962.

23 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1212-1224, İstanbul 1986.

24 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 1212-1224, İstanbul 1986.

25 Tura, Yalçın, *Türk Mûsıkîsi Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, I. Baskı, s. 24-35, İstanbul 1988.

KAYNAKLAR

Adlim, Güzide, *Muzıka-yı Humâyun ve Donizetti Paşa*, İTÜ Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuarı Bitirme Ödevi, İstanbul 1989.

Ana Britannica, *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Hürriyet Yayıncılık, c. 22, 1994.

And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mars Basımevi, I. Baskı, Ankara1972.

Akkutay, Ülker, *Enderûn Mektebi*, Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Basımevi, Ankara 1984.

Aksüt, Sadun, *500 Yıllık Türk Mûsıkîsi Antolojisi*, Türkiye Yayınevi, c.-2 İstanbul 1967.

Ali Rıza Bey, *Bir Zamanlar İstanbul*, Tercüman, 1001 Temel Eser (Balıkhâne Nâzırı).

Çalışır, Feridun, *Türkiye'nin İlk Bandosu*, KKK Bando ve Armoni Muzıkası, Ankara 1972.

Defter Dergisi, Sonbahar, Yıl: 7, S. 22, İstanbul 1994.

Gazimihal, M. Ragıp, *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul 1995.

Gazimihal, M. Ragıp, *Türkiye-Avrupa Münâsebetleri*, Numune Matbaası, c. 1, İstanbul 1939.

Hayat Tarih Mecmuası, Ören Basımevi, c. 1, S. 1, İstanbul 1977.

Öney, Feridun, *Lisans Ders Notları*, İTÜ Türk Mûsıkîsi Devlet Konsevatuarı, İstanbul 1995.

Özalp, Nazmi, *Türk Sanat Mûsıkîsinin Yakın Geçmişi, Tarihçesi ve Rûşen Ferit Kam*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı yayın No: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü yayın no: 200, Ankara 1986.

Özalp, Nazmi, *Türk Mûsıkîsi Tarihi (Derleme)*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı yayın no: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü yayın no: 200, c. 1-2, Ankara 1986.

Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, II. Baskı, c. 2, İstanbul 1969.

Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsıkîsinde Teknik ve Tarih*, Kent Basımevi, 1987.

Sevengil, R. Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Sevengil, R. Ahmet, *Saray Tiyatrosu (Türk Tiyatrosu Tarihi-4)*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Milli eğitim Basımevi, İstanbul 1962.

Sevengil, R. Ahmet, *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız* (Türk Tiyatrosu Tarihi-2)", Maarif Basımevi, İstanbul 1964.

Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler, Ansiklopedisi*, Atlas Kitabevi, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul 1964.

Talu Kuruoğlu, Pervin, *XIX. Yüzyılda Türk Müziğinin Değişik Yönleriyle İncelenmesi*, İTÜ Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı Mûsıkî Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Alanı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, c. 5, İstanbul 1986.

Thema Larousse, *Tematik Ansiklopedi*, Milliyet, c. 6, İstanbul 1993-94.

TRT TSM Sözlü Eserler Repertuarı, haz.: Tarık Kip, Ankara 1986.

Tura, Yalçın, *"Türk Mûsıkîsi Mes'eleleri"*, Pan Yayıncılık, I. Baskı, İstanbul 1988.

Güngör, Etem, *Türk Marşları*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, seri: 4, S. A 3, Ankara 1966.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KLÂSİK BATI MÜZİĞİ

VEDAT KOSAL
PİYANİST - ARAŞTIRMACI

SUNUŞ

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki klasik batı müziğiyle ilgilenmem 70'li yılların başına kadar uzanır. Sultan V. Murad'ın torunu Rukiyye Sultan'dan padişahın tahttan indirildikten sonra Çırağan Sarayı'nda bestelediği büyük ciltlerde toplanmış notaları kaldı. Bu albümler Sultan Efendi'nin kızkardeşi Atiyye Sultan'ın zevci Dâmâd Osman Hâmi Beyefendi tarafından Prof Dr. Nâzım Terzioğlu'na götürülerek, onun rektörlüğü sırasında İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'ne alındı. Bu vesileyle Rukiyye Sultan'ın Rektörlüğe alınan kuyruklu piyanosunda ilk konseri de ben vermiştim. Diğer notaları ise bana intikal etmişti. Merhum hocam Cemal Reşid Rey violonist Ayla Erduran'la beraber verdiği bir konserde hânedân efrâdından ve Mızıkây-ı Hümâyûn kumandanlarından muhtelif eserler çalmıştı.

Daha sonraki senelerde bana hediye edilen notalarla Osmanlılarda çoksesli müzik koleksiyonum gittikçe genişledi. 20 yıl sonra 90'lı yılların başında, Mâbeyn Başkâtibi Ali Fuad Beyefendi'nin torunu, İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'nin eski müdîresi Gülbün Türkgeldi beni Osmanlılarda klasik batı müziğine dâir bir araştırma hazırlamaya teşvîk etti. Ancak Sultan V. Murad'ın notalarının fotokopisi elimde yoktu. Ricam üzerine Paris'ten gelen Prenses Kenîze Murad ve Sayın Murad Bardakçı'nın yardımlarıyla bütün albümlerin mikrofilmini alabildim. Birkaç sene süren incelemenin neticesini bu yazının orta bölümünde topladım.

Osmanlıların klasik batı müziğiyle ilk ilişkilerine, çoksesli müziğin edebiyatımıza ilk tesirlerine, Mızıkây-ı Hümâyûn ve Avrupalı müzisyenlere dâir bölümler ise, bu konularda daha evvel araştırma yapmış tarihçilerimizin eserlerinden topladığım notlara dayanıyor.

Osmanlı padişahlarının ve hânedân efrâdının şahsen klasik batı müziğiyle meşgul olduğu zaman birimini İmparatorluğun son yüzyılı teşkil eder (1826-1924). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar süren bu son yüzyılda batı dünyasının yaşam tarzı, sanatı, kültürü gittikçe artan bir ilgi gördü. Bu ilginin sadece klasik batı müziği açısından bir panoramasını vermek istedim. Bu meyanda İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçerken kadrolardaki devamlılık da dikkat çekiyor: Meselâ Mızıkây-ı Hümâyûn'dan Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına, Dâr-ül-elhân'dan Konservatuara geçiş gibi...

Son Halife Abdülmecid Efendi'nin bir tablosu: Sarayda Beethoven.

Bilhassa Sultan V. Murad'ın yüzlerce eserini inceleyip, başlık, ithaf ve tarihleri eski Türkçeden Latin harflerine geçirdikten sonra, bütün yazıları kontrol etmek lütfunda bulunan ve çözemediklerimi okumaya yardım eder. Sayın Doç. Dr. Edhem Eldem'e ve Prof. Dr. Kıyâmeddin Barlas'a teşekkür etmeyi bir borç biliyorum.

Beni bu çalışmayı yapmaya teşvik eden, pekçok nota ve kitap hediye ederek, şifâhî bilgilerle vefâtına kadar yardımlarını esirgemeyen ve maalesef geçen sene en verimli çağında kaybettiğimiz muazzez dostum, kültür tarihimizin ilim ve irfan sahibi mütehassısı, mümtaz insan Gülbün Türkgeldi Hanımefendi'nin aziz hâtırasını tâzim ve şükrânla yâd ediyorum.

Vedat Kosal

I- OSMANLILARIN KLASİK BATI MÜZİĞİYLE İLK İLİŞKİLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun klasik batı müziğiyle belgelendirilebilen ilk ilişkileri İstanbul'un fethinden aşağı yukarı bir yüzyıl sonra başlar. 1543'de Fransa Kralı I. François Kanûnî Sultan Süleyman'ın politik yardımına teşekkür ederken İstanbul'a bir de orkestra gönderir. Bu ilk karşılaşma maalesef Avrupa müziğinin bizdeki geleceği açısından pek fena oldu. Kanûnî Sultan Süleyman şahsen bu müzikten hazzetmesine rağmen, bütün enstrümanları yaktırarak, müzisyenleri gayet kıymetli hediyelerle Fransa'ya geri gönderdi. Hareketinin sebebi bu tarz müziğin Türk ordusunun harp şevkine ve kahramanlığına olumsuz tesir ederek onu yumuşatacağından çekinmesine bağlanabilir. Hatta padişah Fransa kralının orkestrayı bu maksatla göndermiş olduğunu dahi zannedebilir. Batı müziğinin itibarını kaybetmesine rağmen Osmanlı padişahları, bilhassa saraydaki düğünlerde halkı eğlendirmek için Avrupa'dan topluluklar davet ederler. Atmeydanı'nda harp dansları veya Arap dansları icra ettiği bilinen toplulukların Fransız bale grupları olduğu tahmin edilebilir. Meselâ Esmâ Sultan'ın kölelerinin 1562'de Atmeydanı'nda bunlara benzer mitolojik konulara dayanan bir mev'î pantomim balesi icra ettiğine dair belgeler mevcuttur (Esmâ Sultan, Sultan III. Murad'ın kızkardeşi ve Sokollu Mehmed Paşa'nın eşidir).

Keman çalan kadın 16. yy.

17. asırda vezîr-i âzâm Köprülü Fâzıl Ahmed Paşa Edirne'ye Sultan IV. Mehmed Han'ın oğullarının sünnet düğünü ve kızı Hadîce Sultan'la vezirlerden Mustafa Paşa'nın düğünü vesilesiyle Venedik'ten bir opera topluluğu davet etmek ister. Maalesef zamanın darlığı bu planın uygulanmasını engeller. İngiltere Kraliçesi Sultan III. Murad'ın eşine bir org hediye eder. Orgcunun katı Osmanlı protokolüne göre padişaha sırtını dönmesi mümkün olmadığından ancak irâde-yi seniyye ile padişah huzurunda org çalabilir.

18. asrın ilk yarısında Sultan II. Ahmed'in Paris sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin sefâretnâmesi 1737'de İbrahim Müteferrika tarafından yayınlanır. Paris'te saray operasında bir temsilin detaylı tasviri (muhtemelen Lully'nin bir operası) kültürlü çevrelerin ilgisini çeker. Sultan III. Selim'in St. Petersburg elçisi de opera temsillerinden bahsedince, yüzyılın sonunda Sultan III. Selim zamanında Topkapı Sarayı'nda ilk opera sahneye konulabildi.

Sadece yabancı kaynaklardan bazı bilgiler edinebilmekle beraber, 18. yüzyılda çalgılı müziğin de saraya girmiş olduğunu tahmin ediyoruz. Vaktiyle şüphesiz bütün kiliselerde org ve diplomatik misyonlarda klavsen bulunurdu. 1786'da İstanbul'da üç ay ikamet eden Lady Elizabeth Craven'in ricası üzerine, kendisine bir kuyruklu piyano ve bir arp tahsis edilmişti. Aynı asrın henüz başında Fransa sefiri M. de Ferrid bir Mevlevî Âyinini çokseslendirmiştir. Johann Sebestian Bach'ın çağdışı olması düşündürücüdür.

"Voyage pittoresave de Constantinople" başlıklı kitabında ressam Melling iki elçinin kızlarının Sultan III. Selim huzurunda çalıp, dans ettiklerini ve padişahın Avrupa sanatına gittikçe daha büyük ilgi duyduğunu anlatır.

19. yüzyılda artık Türklerde batı müziğiyle uğraşmaya başladılar. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında meselâ meşhur bestekâr Leylâ (Saz) Hanımefendi vardır. Bu mevzuda epey bilgi edinmemizi sağlayan hatıratında yüksek burjuvaziye mensup kızların da Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının meşkhânesinde Muzıkây-ı Hümâyûn âzâsından (yani erkeklerden) ders aldığını yazar. Hanımların tesettür ederek girdiği bu derslere dansözler ve halayıklar

başı açık olarak katılır. O devirde sarayda hanımlardan müteşekkil bir orkestra ve koro da mevcuttur. Üyeleri rolüne göre hanım veya bey kılığına girerek opera, operet ve bale temsilleri verirler. Saray haricinde Pera'daki Naum tiyatrosunda opera ve operetler sahneye konur. Hatta Sultan Abdülmecid bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanırdı. Sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum'du. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynandı. Dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şâir-i âzâm Abdülhak Hâmid Bey'in babası Hayrullah Efendi yazdı. 1868'de Güllü Agop Gedik Paşa tiyatrosunda Télémaque operasını Türkçe sahneye koydu. Bir sene sonra aynı yerde Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u üzerine Mustafa Fâzıl Efendi'nin beste-lediği ilk Türk operası sahnelendi. 1872'den itibaren Cavalleria Rusticana ve Aida gibi bazı meşhur opera ve operetler daha henüz Paris'te sahneye konulmadan İstanbul'da oynandı. Zira yabancı merkezlerdeki elçilerimiz en yeni eserleri İstanbul sahnelerine getirmek için derhal Türkçeye tercüme ediyorlardı.

"Aida" operası metninin Türkçe çevirisinin kapağı.

II- OSMANLI EDEBİYATI'NDA KLASİK BATI MÜZİĞİ

Klasik batı müziğinin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tarihine bu kısa bakıştan sonra, kültürümüzü nasıl etkilediğini gösteren bazı edebî eserleri zikretmek istiyorum:

16. asır şairlerinden *Hayâlî* bir şiirinde orgdan bahsediyor:

Gâh erganon etvârına rühbânı eyler perdesâz
Gâh nârâ-i yâhû salar kâşâneden kâşâneye.
(Anlamı: Bazen din adamları org tarzında saz çalar
Bazen evden eve dinî şarkılar söyler.)

1837'de İstanbul'da vefat eden şair *Aynî*, o devirde Saray için ısmarlanan ve müzikseverlerin ikiye bölünmesine sebep olan Erard marka kuyruklu piyanolara şu alaycı mısraları ithaf ediyor:

Bir âlâ sazdır foste piâne.
Şarâb-ı nağmeye hûm-u yegâne;
Usûl-ü erganon üzre merâsı,
Heman santura benzer her hevâsı.
Esâbî'le çalar sâzende ânı,
İder mebhût-ü hayrân ins-ü cânı;
Nevâsın gûş idüp bezm-i semâde
Olur âhengine Zühre fütâde.

(Anlamı: Fostepiano: klavsenden sonra
kullanılan eski piyano çeşidi
Şarabın melodilerine tek küp;
Sesi org usûlündedir,
Her dansı santura benzer.

Çalgıcı onu parmaklarıyla çalar,
İnsan ve rûhu hayreten hayrete sürükler;
Göste toplanıp sesini dinleyenlerden
Venüs onun armonisine vurulur.)

Büyük şair Tevfik Fikret'in bir şiiri şu mısrayla başlar:

Piyano'yu sever babam

Leylâ (Saz) Hanımefendi "Solmuş Çiçekler" başlıklı hâtırâtının (İstanbul, 1928) bir bölümünü piyanosuna hasretmiştir: "Emektar Piyanom." Nesirden ziyâde neredeyse romantik bir manzumeyi andırır.

Benim tanıdığım edebî eserler arasında, içinde piyano kelimesi muhtemelen ilk defa kullanılan en güzel şiirlerden biri Cenab Şehâbeddin'in "Yakazât-ı Leyliye"sidir. Bu uzunca şiirin sadece başlangıcını ve sonunu alıyorum:

Gel bu akşam da serbeser güzelim
İhtizâzât-ı leyli dinliyelim:

Tâ uzaklarda işte bir piyano,
Tâze parmakların temâsiyle
Ağlıyor bir hazan hevâsiyle...

.....

Tâ uzaklarda işte bir piyano,
Onu bî-şüphe bir kadın çalıyor;
Musikîden cevâb-ı ye's alıyor.

Dinle ey rûhum işte ağlayan O...

III- OSMANLI HÂNEDÂNI VE KLASİK BATI MÜZİĞİ

Konuya giriş teşkil eden bu genel bakıştan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda klasik batı müziğinin asıl yakın tarihine dönelim: Sultan II. Mahmud Han (1785-1839) (saltanatı: 1808-1839) "Vak'a-i Hayriyye" ile 15 Haziran 1826'da Yeniçeri Ocağını kaldırarak temelden reformlarla, Osmanlı Devlet teşkilâtını batılı anlamda modernize etmeye başladı. Bu reformlar çerçevesinde Mehterhâneyi de yasakladı. "Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye" adı verilen yeni ordunun batı tarzında bir askerî bandosu da vardı. Bu arada dörtte bir notaları doğru olarak seslendiremeyen Avrupa enstrümanlarını ve notasyonunu kullanmak hatasına düşüldü. Çünkü ordu henüz tonal batı müziğini tanımadığı ve harplerde bu müzikten şevk alamayacağı halde, batı enstrümanlarıyla makamlara dayanan modal Türk müziği çalınmaya başlanmıştı.

Sultan Abdülaziz Padişahlar içinde batı müziği besteleyen ilk kompozitördür.

Sultan *II. Mahmud* Saray Orkestrası mâhiyetindeki Muzıkây-ı Hümâyûn'u kurarak klasik batı müziğini resmen yerleştirdi. Evvelce yalnız Avrupa'dan misafir gelen opera toplulukları konser verirdi. Yeni kurulan organizasyon Osmanlı İmparatorluğu tarihe karışana kadar her padişah tarafından korunarak gelenekleşti. Evvelâ bu yüksek himâyeye değinmek istiyorum:

Temelden reform gerçi Sultan II. Mahmud tarafından gerçekleştirilmişti, ancak kendisi şahsen "alaturka" dediğimiz klasik Türk musikîsi tradisyonuna sâdık kaldı. Bu alanda verdiği 26 eser günümüze kadar gelmiştir. Her ne kadar kuzeni Sultan III. Selim seviyesine erişememişse de, Türk musikîsinin iyi bir üstâdı olarak kabul edilir.

Oğlu Sultan *I. Abdülmecid* Han (1823-1861) (saltanatı: 1839-1861) batılı anlamda müzik dersi alan ve piyano çalan ilk padişahtır. Beste yapmamakla beraber "alafranga" diye adlandırılan batı müziğini en az alaturka kadar korumuştur. Muzıkây-ı Hümâyûn onun devrinde genişletildi. Hepsi çok müzikalite sahibi olan dört oğlu padişah oldu.

Yerine kardeşi Sultan *Abdülaziz* Han (1830-1876) (saltanatı: 1861-1876) geçti. Padişahlarımız içinde klasik batı müziği besteleyen ilk kompozitördür. İmparatoriçe Eugénie'yle ilişkisi, karşılıklı resmî ziyaretleri, ihtişâma, güreşe düşkünlüğü ve intihar süsü verilen katliyle tarihimize geçti. Gülbün Türkgeldi'nin verdiği şifâhî bilgilere göre yayınlanmış 4 kısa piyano parçası 1970'li yıllarda İstanbul Üniversitesi kütüphânesinde saklanmaktaydı. Maalesef bunlardan üçü kayboldu. Geriye sadece "Invitation àla Valse" (Valse Davet) başlıklı parçasının notası kaldı. Ayrıca elimizde 3 güzel alaturka bestesi de var. Piyano, lavta ve mey çalardı.

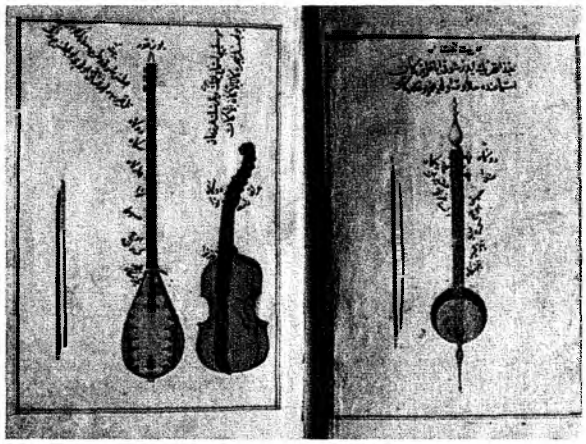
Yerine Sultan Abdülmecid'in oğullarından Sultan *V. Murad* Han (1840-1904) (saltanatı: 1876) geçerek, üç ay süren Osmanlı tarihinin en kısa saltanatını sürdü. Buna mukabil bütün tarihimizin en verimli bestecisi oldu. 3 büyük cild dolusu alafranga besteleri günümüze kalmıştır. Bunlar A3 boyutunda 1134 sayfada toplanmış solo piyano eserleridir. 488 piyano eserinin tamamını arşivledim. Ayrıca çocuklarının, torunlarının albümlerine yazdığı bazı eserleri de ilâve ettim. Elimizdeki albümler devrinin salon müziği tarzında marşlar, polkalar, mazukalar, valsler, Schottischler, galoplar, Quadrilleler ve benzeri parçalardan oluşuyor. Dehâ sâhibi bir amatör bestecinin eserleri olduğu söylenebilir. Tahttan indirilmesine sebep gösterilen sinir hastalığından muztarip olmasını ispât edecek kadar materyel bu ciltlerde mevcuttur. Çünkü çoğu tahttan indirildikten kısa bir süre sonra bestelenmiştir. Bazı hüzünlü, melankolik satırlar ve müzikler daha ziyâde şiddetli bir depresyona girdiğini gösteriyor. Gayet iyi

piyano ve biraz kemen çalardı. Hocaları Donizetti Paşa ve Lombardi Bey'di.

Albümlerin ilki kayıptır. İkincisi 1878-1885, üçüncüsü 1885-1887, numarasız albüm ise 1881-1892 seneleri arasında yazılmış. Bu 3 albümde bulunan 514 eserin 488'i Sultan V. Murad'a aittir. Geri kalan eserler ise kızlarından Fehîme ve Hadîce Sultanlarla, muhtelif kalfalar tarafından bestelenmiş. Padişah bazı eserlerini kızlarına (Hadîce, Fehîme ve Fatma Sultanlara), oğlu Şehzâde Selâhaddin Efendi'ye, Kadın Efendilere vs. ithâf etmiş. Ayrıca 2 tane de merkepli karikatürle süslemiş. Nadiren şiirler, Farsça-Arapça yazılar serpiştirmiş. Eskizler, müsveddeler, zayıf parçalar bir tarafa bırakılırsa 130 kadar eser çalınabilecek şekilde tamamlanmış. Başlıklar, ithaflar ve tarihler kısmen Fransızca, kısmen eski Türkçe, bazen her iki lisanda birden yazılmış.

Tarihî açıdan dikkat çeken başlıklara bir göz atacak olursak:

* *La vieillisement. d'une famille en malheur et d 'injustice (aynen!)*
* *Quasimodo*
* *Merche Ahi Vah patrie*
* *"Hacivad kimdir?"*
* *Chafak*
* *Zahür*
* *Asir*
* *La mémoir d'une intelligence néfuleuse (aynen!)*
* *Malör yâhud bonör*
* *Nihâyet bahtiyâr olduğum bugün*
* *Marş-ı hürriyet-efzâ*
* *Voix du tombeau*
* *Marş-ı Murâd*
* *Une molécule d'A*
* *Kemençe Hevâsı*
* Bugünki ziyâfetin şerefine çıkarılan galop gibi pek çok enteresan başlık, ithaf ve tarihiyle saraydaki günlük olaylara ışık tutan notlar çıkıyor. (Meselâ kardeşi Nureddin Efendi'nin vefâtı veya oğlu Selâhaddin Efendi'ye bir teşekkür gibi...)



Geç dönem çalgılar

Sultan V. Murad'ın en dikkate değer eserini incelediğimizde, evvelâ hemen hemen hiç armoni hatası yapmadığı, en zor tonalitelerde bile (çok bemollü veya diyezli, meselâ re bemol majör gibi) tamamen doğru yazması ve özellikle melodik buluşları göze çarpıyor. Parçaların çoğunda baslar 2/4'lük polka, 3/4'lük mazurka veya vals gibi ritmleri veriyor.

Armoni şemaları da gayet basit; çok sık modülasyon yapıp ana tonaliteden uzaklaşıyor. Fakat bu zayıf yönlerini hocalarının sınırlı müzik bilgisine ve kabiliyetine bağlamak mümkün. Çünkü Muzıkây-ı Hümâyûn'un en mühim isimleriyle bile mukayese edildiğinde, padişahın kabiliyetinin onların çok üstünde olduğu ortaya çıkıyor. Eğer Saraya besteci, piyanist, şef ve hoca olarak Liszt veya Saint-Saën seviyesinde çok yönlü, büyük bir müzisyen getirtilebilseydi, Sultan V. Murad muhtemelen profesyonel bir besteci olabilirdi. Elimizdeki hâliyle bile eserlerinin kıymeti diğer hânedâ efrâdının ve Saray bestekârlarının yazdığı parçalardan daha yüksek. Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir husus da, tahttan indirildikten sonra Çırağan Sarayı'nda -bahçede gezmesi serbest bile olsa- bir nev'î hapis hayatı yaşayıp, dış dünyâyla irtibâtının kesilmiş olması, yani Muzıkây-ı Hümâyûn kumandanlarının bu eserleri tashîh etmesinin mümkün olmamasıdır.

Sultan V. Murad'ın eserlerinin bazı özellikleri müzik tarihi açısından dahi önem taşıyor: Batı müziğinden aldığı te'sirleri Viyana Valsi, İtalyan Operası (bilhassa Rossini stili) hatta "Danse pour tastagnettes" gibi İspanyol müziği tarzı parçalarında görüyoruz. Alaturkadan bilhassa marşlarda ilham almış. Bazen de aynı parçada alafranga-alaturka karışımı görülüyor. Meselâ Chopin tarzı başladığı Mazurkaların orta bölümünde alaturka-

vârî bir melodi yer alıyor. Bu gibi parçalarda ana temanın majör, alaturka kısmen minör olması dikkat çekiyor. Müzik tarihimizde bir Türk halk türküsünü piyano için çokseslendiren muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk padişahın V. Murad olduğunu bu albümler sâyesinde öğrendik. Aydın Hevâsı başlığıyla bir Zeybek armonize etmiş. Aksak ritimlerin notasyonu o devirde bilinmediği için, son vuruşu bu şekilde genişleterek bir amatör için şâyân-ı hayret bir çâre bulmuş. Cumhuriyetin ilk senelerinde Cemal Reşid Rey'in çokseslendirdiği Sarı Zeybek bu alandaki ilk çalışma olarak kabul edilirdi. Zaten Béla Bartók gibi besteciler folklorun notasyonunu artık geliştirmişti. Ondan 40 yıl evvel bir padişahın bu konudaki ilk çabası ise bugüne kadar hiç bilinmiyordu. Hatâsız yazılmış ve bemol majör bir polkasında re bemol ve do diyez notalarının aynı tonu vermesinden istifâde ederek, re bemol majör Jutroduction'dan beklenmedik bir modülasyonla la majör polkaya anarmonik geçişi de bir amatör için son derece dikkate değer bir buluş. Melodi de sık sık tierce'ler, geniş Ambitus (melodinin geniş alana, meselâ birkaç oktava yayılması) veya kromatik katlar kullanması özellikle dikkat çekiyor. En güzel melodileri arasında yer alan bazı polkalarda, bir polka için pek tipik olmayan hüzünlü-zarif güzel buluşlarla bezeli, melankolik melodilerle karşılaşıyoruz. Nadiren başlarda ve orta katlarda, meselâ kromatik hareket eden poly-melodik dediğimiz çokseslilliği de kullanıyor. Kendi hocalarında bu husûsiyeti görmediğim için, bunu daha önemli bestecilerin eserlerini tetkik ederek öğrendiği sonucuna varıyorum. Sultan V. Murad'ın klasik batı müziği tarzındaki bestelerinin müzik tarihimizdeki bu çok özel yönü dolayısıyla, eserlerinin üzerinde teknik detaylarıyla durmak ihtiyâcını hissettim."

Sultan Abdülmecid'in oğullarından ve son bahsi geçen padişahın kardeşi olan Sultan *II. Abdülhamid* Han (1842-1918) (saltanatı: 1876-1909) 33 sene kadar iktidarda kaldı. Şu hocalardan piyano ve klasik batı müziği dersi aldı: Aleksan, Guatelli Paşa, Miralay Lombardi Bey ve Dussap Paşa. Ayrıca biraz da keman çalardı. Prensken batı tarzında bazı eserler bestelediği söylenir. Türk musikîsine tamamen ilgisiz kalmamakla beraber (meselâ Hacı Ârif Bey'i tekrar Saraya aldı), alaturkayı kendinden öncekiler derecesinde korumadı. Daha çok klasik batı müziğine eğilim gösterip, Yıldız Saray tiyatrosunda opera temsillerini seyretti, orada devamlı bir konser dizisi düzenletti. Avrupa'dan meşhur opera ve tiyatro artistlerini, virtüozları İstanbul'a davet etti. Yabancı sefirlerden öğrendiğimize göre dünyaca ünlü sanatçılara sofrada yanında yer verirmiş. Onun devrine kadar Osmanlı protokolünde bu mümkün değildi, zira padişahlar tek başına yemek yerdi. Yabancı elçiler padişahın daima batı âdâbını örnek alan hayat tarzından övgüyle söz ederler. Hemen bütün çocukları piyano çalar ve beste yapardı. Devrinin en modern bestecisi sayılan Richard Wagner'i desteklemesi de dikkate değer.

Kardeşi Sultan *V. Mehmed Reşâd* Han (1844-1918) (saltanatı: 1909-1918) piyano ve klasik batı müziği dersi almasına rağmen, daha ziyâde klasik Türk musikîsine ve bilhassa dînî Mevlevî müziğine yakınlık duymuştur.

Son padişah Sultan *VI. Mehmed Vahîdeddin* Han (1861-1926) (saltanatı: 1918-1922) da ağabeyi Sultan Reşâd gibi Necib Paşa'dan klasik batı müziği dersi alır ve piyano çalarmış, ancak daha çok alaturka müziğe ilgi duyarak, bu dalda 70'den fazla eser bırakmış.

Son İslâm Halîfesi *II. Abdülmecid* (1868-1944) (Halîfeliği: 1922-1924) bu mertebeye gelenler arasında belki en kabiliyetli sanatkârdı. Çok istidatlı bir ressam olduğu gibi, klasik batı müziğine bilhassa ilgi duyuyordu. Fevkalâde piyano, hatta merhum hocam Cemal Reşid Rey'den duyduğuma göre klavsen bile çalarmış. Eserleri -burada bir piyano konçertosu- kızı Dürr-i Şehvâr Sultan'ın elindedir. Konçerto ve piyano sanatı gibi eserlerinden anlaşıldığına göre hânedân efrâdı içinde büyük formlarda eser yazmaya cesaret eden tek müzisyendi. Oda müziği de bestelemiştir. Dikkate değer bir çabası da klasik Türk musikîsinin en büyük dâhîlerinden Itrî'nin Tekbir'ini si bemol majöre armonize etmesidir. Belki bu model tek sesli Türk musikîsini tonal ve çok sesli müziğe çevirmek üzere ilk girişim değildi, fakat şüphesiz bu alanda bir halîfenin ilk denemesiydi.

Sanat tarihimize mühim bir ressam olarak geçen Halîfe Abdülmecid Efendi'nin klasik batı müziğiyle ilgili resimleri şunlardır: Veliahtlığı zamanında, Paris Conservatoire'ında talebeyken İstanbul'a gelip Union Française'de bir resital veren Cemal Reşid Bey'in konse-

rinde çizdiği karakalem portresi ve hâlen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "Harem'de Beethoven" adlı tablosu.

19 ve 20. yüzyılda Osmanlı padişahlarının çocuklarından birçoğu son derece müzikalite sahibiydi. Çeşitli enstrümanlar çalar ve beste yaparlardı. Nisbeten genç nesiller tamamen klasik müziğe eğilim gösterirken, daha yaşlılar her iki alana aynı derecede ilgi göstermeyi tercih etmişlerdir.

Nezâket icâbı önce prenseslerden başlayalım: Bizde Sultan ünvânını taşırlardı. Bu kelime hem Majesteleri İmparator hem de Prenses anlamına kullanıldığı için, yabancı dillerde -küçük üzümleri andıran müennes eki alması (die Sultanin, la Sultane gibi) pek doğru değildir. Bu ünvâna sahip olmak için Prenseslerin babasının padişah, veliaht veya şehzâde (İmparatorluk Prensi) olması gerekir. Sadece ana tarafından Osmanlı hânedânına mensup olan prenseslere ise Hanım Sultan denir. Zaman sırasını takip etmek için Sultan Abdülmecid'in kızlarından başlayalım: En müzikalite sahibi kızı Fatma Sultan Guatelli Paşa'nın talebesiydi. Dâmâd Enver Paşa'nın eşi olan torunu Nâciye Sultan gayet iyi piyano çalardı. Torunlarından Şehzâde İbrahim Tevfik Efendi'nin kızı Kadriye Sultan klasik batı müziğinde o derece ilerlemişti ki 3 Mart 1924'te Türkiye'yi terketmek zorunda kaldıktan sonra İsviçre'de piyano hocası olarak çalışabilmişti. Piyano için epey parça bestelemiştir. Sultan Abdülaziz'in kızları bu mevzuda zikre değer bir çaba göstermezler. Sultan V. Murad'ın istisnâsız hepsi piyano çalan ve çok sayıda piyano eserleri, bilhassa marşlar besteleyen ve eserleri "Sultan Albümü" denen ciltte toplanan kızları ve torunları arasında şu isimleri bilhassa hatırlatmak gerekir: Behîye Sultan, Celîle Sultan, Fehîme Sultan, Kenîze Murad'ın anneannesi Hadîce Sultan ve Rukiyye Sultan. Hadîce Sultan'ın birkaç eseri Sultan V. Murad'ın albümlerinde yer alıyor. Dikkat çeken bir nokta stilinin babasınınkinden bambaşka olması. Zira virtüoz bir üslûbu tercîh ediyor. Rukiyye Sultan'ın kuyruklu piyanosu İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü'nde ve ondan kalan Sultan V. Murad'ın el yazısı besteleri İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi'ndedir. (Kocası Dâmâd Şerif Abdülmecid Targanda keman, viyolonsel ve piyano çalardı.) Sultan II. Abdülhamid'in bütün kızları çok müzikaldi. İlk hanımı Nâzik-Edâ Baş Kadın Efendi (Ulviye Sultan'ın annesi) iyi bir piyanistti. Kızlarından Refîa Sultan, Naîme Sultan, Şâdiye Sultan ve Zekiye Sultan piyano çalardı, son adı geçen aynı zamanda büyük bir mesendi. Son padişah Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in iki kızı da, Sabiha Sultan ve Ulviye Sultan, iyi piyano çalar ve beste yaparlardı. Bu anlattıklarıma bir örnek olmak üzere bilhassa Sultan II. Abdülhamid'in bir kızına, Ayşe Sultan'a (1887-1960) değinmek istiyorum: Henüz 12 yaşındayken beste yapmaya başlamıştı. Edger Manas'dan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Liszt'in talebesi olan Heygei'den piyano dersleri aldı. Gayet iyi piyano, aynı zamanda arp ve keman da çalardı. Ayrıca resim yapardı ve bugün saray hayatına dair en önemli kaynaklardan biri sayılan "Babam Abdülhamid" kitabını yazdı. Ayşe Sultan'ın muhtelif piyano eserlerini oğlu Sultanzâde Ömer Nâmi Beyefendi Cemal Reşid Rey'e 1960'da ithafla hediye etmiş. Bunlar arasında "Marche à Sa Majesté le Calife Abdoul-Médjid Khan II"[1] dikkate değer.

Son Osmanlı Halifesi II. Abdülmecid

Osmanlı İmparatorluğu'nda baba tarafından Prenslere Şehzâde ve Efendi Hazretleri ünvânlarıyla hitâp edilirdi. Sadece anne tarafından hânedâna mensupsalar Sultanzâde ünvânı verilir, hitâp ederken Beyzâde veya Beyefendi Hazretleri denirdi. Osmanlı prenslerinin çoğu klasik batı müziğiyle meşgul olmuştur. Hatta bazıları pro-

fesyonel piyanist veya kompozitör denebilecek seviyeye ulaşmıştır. Burada bahsettiklerim, hakkında müzik ansiklopedilerinde madde yer alan isimlerdir: Sultan Abdülmecid'in oğullarından Şehzâde Mehmed Burhâneddin Efendi flütist ve kompozitör olarak dikkat çekti. Torunlarından Şehzâde İbrahim Tevfik Efendi piyanist ve kompozitör vasıflarıyla Fransız yazarı Pierre Loti'nin takdirini kazandı. Hatta meşhur yazar kendisinden bir eserinde bahsetti. Sultan Abdülaziz'in oğullarından ikisi - Şehzâde Celâleddin Efendi ve Şehzâde Seyfeddin Efendi- ve iki torunu -Şehzâde Seyfeddin Efendi ve Şehzâde Cemâleddin Efendi- pederleri gibi, alaturka ve alafranga her iki müzik türüne de eğilim gösterirler, flüt ve piyano çalarlardı. Seyfeddin Efendi klasik Türk musikîsi alanında büyük bir bestekârdı. Sultan V. Murad'ın torunlarından Şehzâde Ahmed Nihad Efendi çok sayıda piyano eseri bıraktı. Sultan II. Abdülhamid'in oğullarından bazıları fevkalâde piyanist ve bestekâr sayılırdı: Şehzâde Selim Efendi, Şehzâde Abdürrahim Efendi ve en önde gelenleri Şehzâde Burhâneddin Efendi (1885-1949): Harika çocuk vasfı göstererek daha 7 yaşındayken Bahriye için bir marş bestelemişti. Osmanlı hânedânının en iyi piyanisti olarak kabul edilir. Ayrıca viyolonsel çalıp, resim de yapardı. 1913 ve 1919'da Arnavutluk ve Irak kraliyet taçlarını reddedip, kendini tamamen sanata verdi. 1924'ten itibaren New York'da yaşadı. Hâlen hânedân reisi olan oğlu Şehzâde Ertuğrul Osman Efendi'den öğrendiğime göre Amerika'da plak kayıtları da yapmıştır. Meselâ re majör marşında devrinin Orta Avrupa marşlarını taklîd etmiştir.

Paul Lange Bey tarafından yönetilen orkestra.

Şehzâde Necmeddin Efendi'nin (1878-1913) eserleri alaturka karakterli daha şahsî bir el yazısı taşır. Sultan V. Mehmed Reşâd'ın oğullarındandı. Maalesef gördüğü müzik eğitimine dair bilgi edinemedim. Sultan Reşâd'ın mâbeyn başkâtibi Uşşâkîzâde Hâlid Ziyâ Beyefendi'nin hâtırâtından öğrendiğimize göre çok şişman, vücûdu özürlü ve acınacak bir prensimizmiş.

IV- MUZIKÂY-I HÜMÂYÛN

Sarayın himâyesi her ne kadar klasik batı müziğinin Türkiye'de tanınması için önem taşırsa da, bu sanat dalı sadece Sarayın bir ayrıcalığı olmakla kalmadı, bilâkis aristokrasi, burjuvazi ve yüksek memur çevrelerinin ve halkın kültürlü kesimlerinin de gittikçe artan ilgisini görerek yayıldı. Saray Orkestrası Muzıkây-ı Hümâyûn'un tarihçesine göz atmadan, evvelâ isminden anlaşılamayacak kadar geniş önemi olan ve Avrupa'da bir eşi daha bulunmayan bu teşkilâtı tarif etmek istiyorum: Muzıkây-ı Hümâyûn Saray Orkestrası, Saray Opera Orkestrası, Saray Operet Orkestrası, Saray Korosu, Sarayın muhtelif Salon ve Oda Müziği toplulukları, Askerî Saray Bandosu ile Sarayın müzik hocalarının yanısıra bahsi geçen bütün bu konularda Saray haricindeki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan akla gelen bütün orkestraları ve komple konservatuar öğretim heyetini de kapsıyordu.

Bunlara ilâveten padişahın husûsî yatı "Ertuğrul"un bandosu, Topçu ve Bahriye bandoları ile Bahriye Çocuk Orkestrası, Bahriye Müzik Mektebi, hatta "Dârülaceze" (huzurevi) bandosu dahi bu kadrodan kurulmuştu. Hayrete değer bir nokta ise Muzıkây-ı Hümâyûn'un bir de alaturka (İnce saz) bölümü bulunmasıdır. Bildiğim kadarıyla hiçbir yerde buna benzer bir teşkilât yoktur. Bir mev'î merkezi sistemle yönetilen bir müzik devletini andırıyordu. En parlak zamanında toplam 500 müzisyene iş verirken, Sultan II. Abdülhamid tarafından kadrosu 350 kişiye indirilmiş ve Balkan Harbi'nden sonra bu sayı iyice azalarak 120 kişiye düşmüştür. Ta 1826'dan beri padişahın şahsî bütçesinden (hazîne-yi hassa'dan) finanse edilirdi. Kumandanları önce Orgeneral'e eşit rütbedeydi. Orkestra şefleri, müzisyenleri ve öğretim hey'eti askerî rütbe sahibi subaylardan müteşekkildi. Bu sayede Osmanlı İmparatorluğu'nda müzisyenlik mesleğinin itibar kazanması sağlanmıştı. Bütün teorik ve pratik (enstrümantal) dalların yanında Arapça, Farsça ve Fransızca da öğretilirdi. Kabiliyeti yüksek olan talebeler burslu

olarak bilhassa Almanya'ya gönderilirdi. Sultan Abdülaziz devrinde bütün bu teşkilâttan husûsî bir bakanlık sorumluydu. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda bilumum orkestralar, bilhassa Ankara'daki Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, Klasik Türk Musikîsi İncesaz Heyeti ve Konservatuar kadrolarının büyük kısmı Muzıkây-ı Hümâyûn üyelerinden oluştu.

Muzıkây-ı Hümâyûn'un kumandanları ve en mühim müzisyenleri hakkında tarih sırasına göre genel bir bakış vermek istiyorum:

Yeni kurulan organizasyonun ilk orkestra şefi Manguel isminde bir Fransız'dı. Sultan II. Mahmud onun hizmetlerinden memnûn kalmayınca, Sardunya-Piemonte krallığı elçisinin tavsiyesi üzerine, orkestranın asıl kurucusu olarak kabul edilen, Giusepe Donizetti'yi İstanbul'a davet etti. *Giuseppe Donizetti* (1788-1856) meşhur opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin 9 yaş büyük ağabeyidir. Bergama'da doğdu, orada amcasından müzik dersi aldı. Napoléon'un 7. İtalyan Alayı Bandosu'nda çalıp, Avusturya ve İspanya seferlerine iştirak etti. Napoléon'a olan sadâkatini Elba'ya sürüldüğünde beraber gitmek, sürgünü takip eden "100 Gün Saltanatı" zamanında yanından ayrılmamak ve nihayet Waterloo'ya da katılmak sûretiyle dikkate değer bir şekilde ispat etti. Ancak bundan sonra Sardunya-Piemonte Krallığı hizmetine girerek, bir alay bandosuna şef oldu. Sardunya'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki sefiri Marchese Groppolo'nun tavsiyesi üzerine 17.9.1828'de İstanbul'a geldi. Büyük hizmeti profesyonel bir orkestra kurup, ona batı notasyonunu öğretmesidir.[2] Donizetti görüldüğü gibi gayet zor bir iş yüklenmişti ve bunda başarılı olabildi. Nitekim yarım sene hazırlıktan sonra orkestra ilk konserini onun idâresinde verdi. Kendisine Paşa rütbesi ve çeşitli nişanlar, bu arada légion d'honneur verildi. Çok sayıda eseri arasında Türk musikîsinin ilk defa çokseslendirilmiş bazı parçaları da bulunmaktadır. 1828'de Mahmûdiye, 1839'da Mecîdiye Marşları'nı besteledi. Bu marşlar adını taşıdıkları padişahın saltanatı boyunca İmparatorluğun millî marşı olarak kabul edildi. Kompozisyon sanatına örnek olarak Mecîdiye Marşı'ndan ahsetmek istiyorum: Bu eser Sultan Abdülmecid'in 22 yıl süren saltanatı boyunca millî marşımızdı. Son padişah Sultan VI. Mehmed Vahideddin şahsî marş geleneğini ilk defa bozarak 1918-22 arasında tekrar Donizetti'nin Mahmûdiye Marşı'nı kabul etti. Liszt Mecîdiye Marşı üzerine daha ileride bahsedeceğim bir piyano parafrozı besteledi.

Muzıka-i Humayun'un kemancısı Osman Zeki Üngör, piyanist Halo Selveli, Viyolonselist Cemil Bey.

Sultan Abdülmecid 1856'da Donizetti Paşa'nın yerine *Callisto Guatelli* Paşa'yı (1820-1899) Muzıkây-ı Hümâyûn kumandanlığına getirdi. Aydınlığa kavuşamayan sebeplerden vazîfeden alınıp, 1868'de 10 sene aradan sonra tekrar aynı pozisyona gelerek "Chef général de toutes les Musiques de l'Empire" (İmparatorluğun Genel Müzik Müdürü) ünvâniyle vefâtına kadar 30 yıldan fazla bu görevde kaldı. Guatelli Paşa Sultan V. Murad'ın, Sultan II. Abdülhamid'in, Fatma Sultan'ın ve devrinin önde gelen müzisyen, orkestra şefi ve bestecilerinin hocasıydı. Türk makamlarıyla besteler yaptığı gibi, Türk şarkılarını da armonize etti ve 24 Arie Nazionali ve Canti Pepeları Qrientali, Antichi e Moderni'yi yayınladı. Çok sayıdaki marşları arasında Osmâniye Marşı ve Osmanlı Sergisi Marşı önemli yer tutar. "Marche de l'Exposition Ottomane"'da İngiliz, Fransız ve Osmanlı millî marşlarının potporisi çok enteresandır. İngiliz millî marşı Kraliçe Victoria'nın uzun iktidâr zamanında da, bugün hâlâ kullanılan "God save the Queen"dir. Fransa'da ise İmparator III. Napoléon ve İmparatoriçe Eugénie devrinde Marseillaise yasaklanmış, yerine bir Marche Impériale kabul edilmiştir. Bu İmparatorluk Marşı'nın melodisi The Rule Britannia'nın ikinci yarısını andırır. Misâfir eden ülkenin resmî marşı olan Osmâniye zaten Guatelli Paşa'nındır. üç marşı birbirine bağlayan, alaturkayı andıran aranağmelerde ve hatta İngiliz millî marşının eşliğinde Mehter müziği ritmi kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu eser devrin sadrâzâmı Keçecizâde Mehmed Fuad Paşa'ya ithâf edilmiş.

Guatelli Paşa'nın vazifeden alındığı 10 sene zarfında gene bir İtalyan, *Pisani* Muzıkây-ı Hümâyûn'un başına getirildiyse de, selefine göre çok sönük kaldı. Guatelli Paşa'nın vefâtından evvel son 3 sene (1896-99) Fransız vatandaşı katolik bir Ermeni olan Dussap Paşa kumandanlık yaptı. Sultan II. Abdülhamid'e hocalık yaptığı ve bir Hamîdiye Marşı bestelediği için padişah tarafından korunuyordu. O da zayıf bir müzisyendi. Ancak *d' Arenda* Paşa'nın vazîfelendirilmesiyle (1899-1909) klasik batı müziği tekrar bir yükselme devrine girdi. Paris'te yetişen bu müzisyen Muzıkây-ı Hümâyûn'u Fransız tarzında yeniden organize etti (İtalyan tarzı yerine), dikkate değer bir nota kütüphânesi kurdu ve bilhassa oda müziğini destekledi. Sultan II. Abdülhamid kendisine 2 ev ihsan etti. Besteci vasfıyla pek tanınmamıştır. D' Arenda Paşa'dan sonra İmparatorluğun sona ermesine kadar artık sadece Türk müzisyenler genel müzik müdürlüğüne getirildi. Hepsi Guatelli Paşa'nın talebesidir. Göze çarpan bir değişiklik de İkinci Meşrûtiyet'in ilânından sonra artık Muzıkây-ı Hümâyûn kumandanlarının Paşa değil, sadece Miralay (Albay) rütbesinde olmalarıdır. Bu İttihâd ve Terakkî Fırkası'nın milliyetçilik ve rütbelerin tenzîli esaslarına uygun düşen bir politikanın neticesidir.

Sultan II. Mahmud'un Cuma Selamlığında Asâkır-i Mansure-i Muhammediye ve Muzıka-i Hümayun.

Klarinetist Miralay *Mehmed Ali* Bey (1840?-1895) daha ziyâde çok sevilen İzmir ve Plevne Marşlarının bestecisi olarak tanındı.

Halefi Hütist Miralay *Safvet Atabinen* (1858-1939) Paris Conservatoire'ında Thédore Dubois'nın talebesiydi. Meselâ Beethoven'in Senfonileri gibi büyük eserleri idâre eden ilk Türk orkestra şefi ve opera, bale, uvertür gibi büyük formda eserler veren ilk bestecimiz oldu. Yerine çok yönlü bir müzisyen olan Miralay *Zâtî Arca* (1863-1951) tâyin edildi. Flüt, klarinet ve piyano çalardı, orkestra ve koro şefi, müzik hocası ve çok sayıda marşın bestecisi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Cumhuriyet devrinde itibar gördü.

Muzıkây-ı Hümâyûn'un son kumandanı *Osman Zeki Üngör*'dür (1880-1958). 1917-18'de orkestrayla Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Budapeşte ve Sofya'ya turne yaptı. Programda Beethoven'in 3. Senfonisi, Wagner, Weber gibi bestecilerin eserleri vardı... 1924'de Ankara'da ilk konseri idâre etti (Beethoven'in 5. Senfonisi de programdaki eserler arasındaydı). Cumhuriyet devrinde Ankara'daki Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın ilk şefi ve Musikî Muallim Mektebi Müdürü oldu. İstiklâl Marşımız'ın bestecisi olduğu için ismi unutulmadı. Böylece görüldüğü gibi Muzıkây-ı Hümâyûn hem kadrosu, hem şefiyle Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'na dönüşerek Osmanlılarda aşağı yukarı 100 yıllık geçmişinden sonra sadece isim değiştirerek Cumhuriyet'e bağlandı. Benzeri bir devamlılık askerî ve politik kadroda da görülebilir.

Muzıkây-ı Hümâyûn'un muhtelif toplulukları elbette bir tek genel müzik müdürü tarafından şahsen idâre edilemezdi. Kısmen Paşa rütbesindeki bazı Türk müzisyenleri opera ve konserleri idâre ederdi. İçlerinden en mühim isim Necib Paşa'ydı. Sultan II. Abdülhamid'in uzun saltanatı boyunca resmî marş olan Hamîdiye Marşı'nın bestekârı Rıf'at Bey'dir. "Bizim Sultanımız el Gazi Abdülhamid Handır."

19. asrın tanınmış ecnebî orkestra şefleri arasında bilhassa sevilenler Luigi Arditi ve Paul Lange Bey'di. Besteci ve öğretmen olarak da çalışırlardı. Paul Lange Bey Tophâne Bandosu şefiydi. Birkaç sene evvel hâlen Hamburg'da yaşayan torunu buna dedesinin İstanbul'daki hayatına dair ailesinden duyduğu hatırları ve el yazısı büyük bir beste albümünü gönderdi. Artura Stravolo Bey devrinde sahnelerin yıldızıydı. Sultan II. Abdülhamid kendisine hayran olduğu için bütün ailesini 15 sene Yıldız Sarayı'nda vazifelendirdi. Stravolo Bey sevilen bir opera solisti ve tiyatro artisti olduğu gibi Saray Operasını da idâre ederdi. Onun kadar sık ve yüksek nişanlarla

taltîf edilen sanatkâr çok azdır. Büyük servet edindiği gibi, İstanbul'daki ilk otomobilin de sâhibiydi.

Opera yanında bir de operet devri açıldı. Tabiî ki batı müziğinin diğer dallarından çok daha geniş ilgi uyandırdı. 19. yüzyılda operetler doğu ile batı eğilimleri arasında kararsızlık hâlindeydi. Çoksesli bestelenmelerine rağmen melodik materyelleri modal klasik Türk musikîsinden besleniyordu. En meşhur operet bestecisi Ermeni asıllı Dikran Çuhacıyan'dı. Bilhassa yüzyılımızda dahi birkaç defa filme alınan "Leblebici Horhor Ağa" operetiyle tanındı. Radeglia da makâmâtla operet yazardı. Operet besteleyen ilk Türk, Haydar Bey'dir. Libretto'sunu Ahmed Midhat Efendi yazmıştı. Çuhacıyan'la aynı derecede popüler olabilen ilk Türk operet bestecisi ise Muhlis Sabahaddin Bey'dir. Türkiye'nin Molière'i Musâhibzâde Celâl Bey'in muhtelif piyeslerine alaturka musikîmizin tanınmış bestekârları müzik yazdı. Türkiye'de hakiki operet devri ise ancak Atatürk zamanında merhum hocam Cemal Reşid Rey'in Amerikan müzikalleri tarzında operetleriyle başladı. Eserleri günümüzde dahi -Avrupa'da meselâ Lehâr veya Kâlmân'ın operetleriyle mukayese edilebilecek derecede- sevilmektedir.

Giuseppe Donizetti

Geçen yüzyılın hemen bütün bestecileri bugün artık tamamen unutuldu. Muzıkây-ı Hümâyûn kumandanı olarak adı geçenler yanında, aralarında en büyük isimler Dikran Çuhacıyan, Harutyun Sinanyan veya Edgar Manas gibi Ermeni asıllı bestecilerdi. Sonuncusu bugün dahi prestij sahibi -orkestra için ve büyük formlarda da eser vermiş- profesyonel bir kompozitör ve önemli bir hoca olarak kabul edilmektedir. Zaten Ermeni asıllı müzisyenlerin 19. yüzyılda Türkiye'de batı müziğine katkıları, diğer azınlıkların çok fevkindedir. Kompartsum Limonciyan'ın çok revaç gören nota sistemi, Zilciyan ailesinin zilcilik sanatına getirdikleri, opera ve operet bestecisi veya yorumcusu olarak tuttukları yer, nota basım evlerinin en önde gelenleri, Ermeni asıllı sanatçıların müzik hayatımıza büyük hizmetleri arasındadır. İtalo Selvelli, Vittorio Radeqlia ve Corrado Carradory gibi bir grup İtalyan bestecisi Türk musikîsini batı tekniğiyle çokseslendirmeyi denedi. İtalo Selvelli'nin (ölümü: 1930?) resmî ünvânı Instructeur et Chef de la Musique de l'Artillerie"ydi, yani Tophâne bandosunun şefiydi. Aristokratların büyük kısmı ondan ders alırdı. Hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Almanya'yla müttefik olduğumuz devirde (1909-1918) onun Reşâdiye Marşı millî marşımızdı. Bir padişah için yazılmış son şahsî ve resmî marş sayılır, zira son padişah Giuseppe Donizetti'nin Mahmûdiye Marşı'nı tekrar millî marş olarak kabul etmişti. Sultan II. Mahmud devrinde çoksesli müzik yazan ilk Türk bestecisinin adı Ahmed Ağa'dır. Daha ziyâde burjuva ailelerden çok sayıda beyler ve Muzıkây-ı Hümâyûn subayları onun yolunda yürüdüler. Aslen alaturka musikîyle yetişen Muhlis Sabahaddin Bey, hariç hepsi zamanla unutuldu. Aynı şekilde beste yapan Türk hanımları da.... O zamanki sosyal ortamda onların bu öncülüğünün kıymeti beylerinkinden de fazladır.

19. yüzyılın yorumcuları da özellikle Avrupalılardı. Saray piyanistleri arasında aynı zamanda virtüoz piyano müziği de yazan Furlani ve Liszt'in talebesi olan Heygei en sevilen isimlerdi. Heygei solistliği yanında itibar sahibi bir hoca ve kompozitördü. Kendisine verilen nişanlar arasında "Officier de l' Académie" anılmaya değer. Düzinelerle Mademoiselle'ler, İtalyanlar, Almanlar, Fransızlar İstanbul'da piyano dersi verirdi. Saray piyanistlerinden iki de Türk'ü zikredelim: Devlet Efendi ve Tevfik Bey, hatta sonuncusu Carl Tausig'in talebesiydi. Miralay Wondra Bey devrinin en popüler kemancısı ve keman hocasıydı.

Aynı zamanda umûmiyetle piyanist, orkestra şefi ve kompozitör olarak da çalışan müzik pedagogları arasında, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid'in hocalarından Miralay Lombardi Bey'i, piyanist Manzoni ve Konservatuar müdürü Musa Süreyya Bey'i hatırlamak gerekir.

Geçen asırda müzik dünyâsının manzarası bazı bakımlardan bugünkünden daha zengindi. Eski notaları karıştırdığında artık hepsi tarihe karışmış çok sayıda no-

ta edisyonunun, Pera'daki müzik edevâtı satan dükkânların, hatta piyano ve diğer sazlar îmâl eden fabrikaların ismini hayretle görüyorum. Nota basan edisyonlardan sadece en mühimlerini saymak istersek: Luigi Belloli, G. Balatti, Sotiri Christidis, Alexandre Comendinger, S. Kovsépian, H. Arasnian, Karekin Kavafian, Zartarian, Chamli (Şamlı) İskender, Osmâniye Matbaası, Selânik Matbaası, Pascal Keller, Karl Koop veya Zellich bugün neredeler? Maalesef binlerce eserle beraber bu matbaalar da artık hiç iz bırakmadan yok oldular.

Diğer taraftan şunu da unutmamalı ki; Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kurduktan sonra klasik batı müziği çok daha geniş kitlelere yayıldı ve Devlet'in kurduğu orkestralar, opera ve baleler, Konservatuarlar kabiliyetli müzisyenlerin teşvîki sâyesinde müzik hayatındaki profesyonellik önemli ölçüde arttırılabildi. Atatürk'ün şahsen alaturka musikîye ilgi duymakla beraber Türkiye'yi klasik batı müziğine yönlendirmesi bilhassa kayda değer.

Paşa ve Haremî için verilen Klasik Batı müziği konseri.

Osmanlı Devleti'nin son 100 yılında klasik batı müziği bu yazıda verdiğim panoramada görüleceği gibi çok renkli bir tablo oluşturmasına rağmen, halka inememişti. Ancak Saray ve onunla ilişkisi olan aristokrat, kültürlü bir zümrenin özendiği, amatör düzeyde uğraştığı, İstanbul ve İzmir'in dışına taşamayan bir sanat olarak kaldı. Bazı yönlerden bugün bile gıpta edilecek tarafları -meselâ hükümdarların beste yapıp, enstrüman çalması veya çok sayıda edisyonun nota yayınlaması gibi- hakikaten batı medeniyeti seviyesine ulaşılabildiği anlamına gelmez. Zira Avrupa'da bu tarz bir müzik kültürü daha çocukluktan itibâren bütün hânedânlarda umûmî kültürün bir parçasıdır.

V- AVRUPALI MÜZİSYENLER TÜRKİYE'DE

İmparatorluğun müzik hayatı, gelişmesi için en önemli etkiyi ve klasik batı müziğine olan hayranlığın hakîkaten artmasını, meşhur yabancı virtüozların konserlerine borçludur. Bunlar arasında şüphesiz en önemli olaylar Fransız Liszt'in İstanbul'da verdiği konserlerdir. Türkiye'de idârî teşkilâtın modernleştirilmesine öncülük eden Sadrâzâm Mustafa Reşid Paşa, yaptığı reformlar çerçevesinde Liszt'i resmen İstanbul'a davet etti. Seyahatinin daha romantik bir sebebi olduğu da söylenir: Alexandre Dumas Fils'in Kamelyalı Hanım ("La Dame aux camélias") romanında ölümsüzleştirdiği Marie Duplessis Liszt'e âşık olmuş ve onunla Almanya'da beraber yaşamak istemiş. İstanbul'a hareket etmeye karar vermişler. Budapeşte'de Liszt'le buluşacakken, çok genç yaşta vefâtına sebep olan hastalığa yakalanan Kamelyalı Hanım oraya gidememiş. Bu konuda şunu söyleyebilirim:

Si mon é vero é ben trovato!" (İtalyanlar'ın dediği gibi: Şâyet doğru değilse de iyi uydurulmuş!") Liszt 1847 Haziranında İstanbul'daydı. piyano fabrikatörü, müzik editörü ve müzik edevâtı satan dükkanın sahibi olan Alexandre Comendinger'in Beyoğlu'ndaki evinde misafir kaldı (Bu ev hâlen mason localarını barındırmaktadır.). İstanbul'da 3 konser verdiği bilinir. Sarayda ve Avusturya Sefâretinde verdiği 2 konserin programını dahi bilmiyoruz. Elimizde sadece Büyükdere'deki Salle Franchini'de (muhtemelen o devirde Bâb-ı âlî nezdindeki Fransa sefirinin yazlık köşkünde) 18 Haziran 1847'de verdiği konserin pogramı var. Sarayda huzura kabul buyurulması, Donizetti Paşa'yla buluşması ve Polonezköy'ü ziyâreti haricinde, seyahati hakkında özel bilgiye sâhip değiliz. Avusturya sefirinin tavassutuyla Saraydan -o devirde henüz âdet olmadığı halde- bir nişan istemiş. Muhtemelen bis parçası olarak Liszt, Giuseppe Donizetti'nin Mecîdiye Marşı üzerine muhteşem bir parafraz bestelemiş: "Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Médjid-Khan." (Bu eser ilk defa tarafımdan CD'ye kaydedildi.) Eserin notaları Hariciye Nâzırı Âli Paşa (daha sonra Sadrâzâm olan Ali Paşa) tarafından Sadrâzâm Mustafa Reşid Paşa'ya verilmiş. Eser sarayda Sultan Mecid'in huzû-

runda icra edildikten sonra, padişah Liszt'e 4. derece Mecîdî nişanı ve çok kıymetli, mücevherli bir kutu verilmesini emretmiş. Bundan sonra artık meşhur sanatkârlara nişan takmak âdet oldu. Ancak Liszt'in çok sayıda nişanlarını sıralayan listelerde buna rastlayamadım. 19. asırda bir mev'i "Mega-Star" sayıldığı için Avrupa hükümdarları kendisine daha ziyâde en yüksek dereceden nişan vermişler. Muhtemelen bizde bir çalgıcı veya bestecinin böylesine yüksek nişanlarla taltîf edilmek temâyülü henüz yoktu. Belki de Liszt 4. derece Mecîdî nişanından hoşnûd olmamıştı. Liszt'in ne parafrazında ne de Beethoven'in "Die Ruinen ven Athen" (Atina Harâbeleri) motifleri üzerine yazdığı eserlerde -"Capriccio alla turca sur des motif de Beethoven" (solo piyano için) ve "fantasie üfer Motive aus Beethovens Ruinen von Athen" (piyano ve orkestra için, daha sonra solo piyano ve 2 piyano için)- Türk müziğinin etkisi duyulur. Buna mukabil İstanbul'da verdiği konserler Türk müzik hayatında büyük te'sir bırakmış olmalı...

İstanbul müzikseverleri aynı seviyede bir başka ustanın, büyük romancı Vieuxtemps'ın da uzun süre etkisinde kaldı. 1849-52 arasında o zamanlar dünyanın en büyük orkestra şeflerinden biri sayılan Angelo Mariani misafir şef olarak Muzıkây-ı Hümâyûn'u idâre etti. Bu ve bunun gibi konserler neticesinde Almanya, İtalya, Rusya ve Polonya'dan gelen muhtelif misafir orkestralar ve bandolar İstanbul'un konser hayatını renklendirdi.

Mozart ve Beethoven'in alla turca marşları buz dağının ucu gibi görünmekle beraber, Osmanlıların Viyana kapılarını son zorlamasından sonra, bilhassa 18. yüzyılda Avrupa'da Türk müziği tarzında pek çok eser bestelenmiştir. Türklerle alâkalı operalar sadece mevzû bakımından değil, müzikal renkleriyle de Mehter müziğinin te'sirinde kalmıştır. Bu açıdan bakıldığında "alla turca" denen marşlar, Chinoiserie'de olduğu gibi mimârî ve dekorasyonda bir özenti olmaktan öte, hakîkaten mehter müziğine benzer. Bilhassa Mozart ve Beethoven'in kullandığı ritm Osmanlı sefirlerine mahsus merâsimlerde çalınan mehter marşlarını andırır. Hatta melodik karakteristiği bile yükselen hatlarda üst notanın ısrarla tekrarlanması gibi mehter müziğinin bazı özelliklerini taşır.

Saltanat süren padişahlara pekçok profesyonel ve amatör besteci sayısız eser -bilhassa marşlar- ithaf etti. Bu arada Liszt'in parafrazı yanında bazı büyük ustaların çok az tanınan eserlerine bir göz atalım:

Rossini iki padişaha birer Türk marşı ithâf etti: Mahmûdiye ve Mecîdiye Marşları. 1849'da Paris'deki Osmanlı Sefâretinin orkestrasını idâre eden Johann Strauss Sultan Abdülmecid'e bir marşla, iki polka (Constantinople ve Souvenir du Bosphore), Sultan II. Abdülhamid'e "Mörchen aus dem Qrient" valsini sunarken, kardeşi Eduard Strauss da bir "Kuldigungen-Walzer"le arz-ı tâzimât ediyordu: Meşhur piyanist ve kompozitör Henri Herz "Marche Nationale"ini, Alfred Gungle "Esquisses Caucasiennes" adlı eserini ve Saint-Saëns Türk Marşını padişaha ithâf etmişti.

Osmanlıların Avrupa müzik dünyasıyla bu ilişkileri, klasik batı müziğine olası ilgilerini arttırıp, derinleştirmişti. Böylece batı kültürüne açılan kapı, bu alanda daha büyük birikim sağlanmasına yardımcı olmuş ve bu kültürel birikim Cumhuriyet'e devredilebilmişti.

---

1 Cumhuriyet devrinde Halîfe Abdülmecid Efendi'ye artık sadece zât-ı hilâfet-penâhî denmekle beraber, Saray protokolünde Majesre ve Han ünvânları kullanılmaya devam edilmişti.

2 18. yüzyıl ortalarında Ali Ufkî Bey "Mecmû'â-i Sâz ü Söz"ünde ilk defa batı notasyonunu (solmizasyon) kullanmasına rağmen, bu sistem Türk musikîsinde bizim asrımıza kadar yerleşemedi. Muhtelif sistemler arasında en çok kullanılan Hamparsum notasyonu oldu. Ancak 20. yüzyılda nihâyet Arel-Ezgi sistemi yerleşebildi.

KAYNAKLAR

I) KİTAPLAR

ALBESİ, Sabuncuzâde Luis, *Sultan II. Abdülhamid'in Hâl Tercümesi*, İstanbul 1997.

Ayşe Sultan (OSMANOĞLU), *Babam Abdülhamid*, İstanbul 1960.

BİRSEL, Salâh; *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, İstanbul 1993; *Boğaziçi Şıngır Mıngır*, İstanbul 1991.

ÇETİNER, Yılmaz, *Son Padişah Vahdettin*, İstanbul 1993.

FENMEN, Midhat, *Piyanistin Kitabı*, Ankara 1947.

DE FRÈCE, Michel, *II. Abdülhamid, Yıldız Sürgünü*, İstanbul 1995.

GÜNEL, Sadi, *Sanatkârlar Dünyası*, Zonguldak 1954.

İLYASOĞLU, Evin, *Cemal Reşit Rey, Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul 1997.

ÜNAL, İbnülemin Mahmud Kemal, *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul 1958.

Leylâ (Saz) Hanımefendi, *The Imperial Harem of the Sultans Memoirs of Leylâ (Saz) Hanımefendi*, İstanbul 1995.

ÖZTUNA, Yılmaz; *Türk Musikîsi Ansiklopedisi* (3 cilt), İstanbul 1970; *Türkiye Tarihi* (12 cilt), İstanbul 1963.
SANAL, Haydar, *Mehter Musikîsi,* İstanbul 1964.
TUĞLACA, Pars, *Mehterhane'den Bando'ya Turkish Bando of Post and Present,* İstanbul 1986.
TÜKGELDİ, Ali Fuad, *Görüp İşittiklerim,* Ankara 1987.
UŞAKLIGİL, Halid Ziya; *Saray ve Ötesi, Son Hatıralar* (2 cilt), İstanbul 1940/41; *Bir Acı Hikâye*, İstanbul 1942.
ÜNGÖR, Etem Ruhi, *Türk Marşları,* Ankara 1966.
ÜNÜVAR, Safiye, Saray *Hatıralarım,* İstanbul 1964.

II) MÜRACAAT ESERLERİ

- *Meydan Larousse, Britannica* gibi ansiklopediler.
- *Riemann Musiklexikon Musik in Geschichte und Gegenwant Grove's dictionary of Music and Musicions* gibi müzik ansiklopedileri.
- Muhtelif müzik mecmuaları.

III) NOTA ALBÜMLERİ

- Sultan V. Murad (3 cilt) el yazısı besteleri.
- Şehzâde Ahmed Nihad Efendi el yazması eserleri.
- Ayşe Sultan el yazması eserleri.
- Paul Lange Bey el yazması eserleri.
- Vasfiye Cevad Hanım'ın matbû nota albümleri.
- Nadine Zellich'in matbû notaları.
- Gülbün Türkgeldi arşivinden nota ve belgeler.
- Celâleddin Atasoy'un Osmanlılar'da İkasik batı müziğine dair el yazısı notları ile arşivinden belge ve notalar.
- Şahsî collection'umdan el yazısı ve matbû notalar.

IV) ŞİFÂHÎ BİLGİLER

- Osmanlı hânedânından:

Şehzâde Ertuğrul Osman Efendi (Sultan II. Abdülhamid'in torunu, hâlen hânedân reisi).
Atiye Sultan (Sultan V. Murad'ın torunu).
Muhbile Sultan (Sultan Reşâd'ın torunu).
Rebia Hanım Sultan (Sultan II. Abdülhamid'in torunu).

- Cemal Reşid Rey (Sadrâzâm İbrahim Edhem Paşa'nın torunu, Dâhiliye Nâzırı Ahmed Reşid Bey'in oğlu).
- Nâzım Kâmil Bayur (Sadrâzâm Kâmil Paşa'nın oğlu).
- Leylâ İlteber (Sadrâzâm Kıbrızlı Mehmed Emin Paşa'nın torunu Aziz Hanımla Nûreddin Ferruh Bey'in kızı).
- Muallâ Sayar (Mâbeyn Başkâtibi Ali Fuad Bey'in kızı, Halide Edip Hanım'ın gelini).
- Gülbün Türkgeldi (Mâbeyn Başkâtibi Ali Fuad Bey'in torunu).
- Muammer Dokur (Matbaacı Osman Bey'in ve Mâbeynden Cevad Bey'in torunu, Vasfiye Cevad Hanım'ın kızı).

OSMANLI'DA MUSİKÎ VE "HİKMETE DÂİR FENN'İN" "SON OSMANLILAR"I

MEHMET GÜNTEKİN
KÜLTÜR BAKANLIĞI İSTANBUL DEVLET TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

"Mûsıkî hikmete dâir fendir
Bilene bilmeyene rûşendir
Nice esrârı var idrâk idecek
Yer gelür sîneleri çâk idecek"
Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hz.

OSMANLI'NIN MUSİKİ BİRİKİMİ NASIL OLUŞTU?

Türk musikisi klasiklerinin elde bulunan en eski örneklerini, Osmanlı devletinin kuruluş yılı olarak kabul edilen 1299 tarihinden yaklaşık olarak 400 yıl öncesine kadar dayandıran görüşün taraftarları az sayıda değildir.[1] Ancak o dönemlerden başlayarak Osmanlı devletinin ilk birkaç yüzyılını da içine alan uzun tarih dilimi içerisinde Türk musikisi sanatı için, kimliğini kesin hatlarıyla ortaya koyduğundan, bir sanat olarak alt yapıyla ilgili oluşum süreçlerini tamamladığından, temellerini ve geleneğini tam anlamıyla kurmuş bulunduğundan söz edilemeyeceği açıktır.[2]

Esasen tam yerleşik bir hayat tarzının, daha doğru bir ifadeyle "şehirleşmiş olmak"la ilgili bir kültürün uzantısı olarak kabul edilmek gereken Türk klasik musikisi için sözü edilen dönemler, devletçikler ve beylikler biçiminde teşkilatlanmış bulunan Türk topluluklarının, henüz, devletleşme yolunda siyasî alt yapılarını oluşturmaya yönelik büyük çaplı çabalarının sürdüğü yıllardır. Önce nispeten küçük yapılı teşkilatların güçlü ve büyük olana biat etmesi, daha sonra da güçlenmiş yapılar olarak fetihler yoluyla coğrafyada genişlemek görüntüsünü veren bu yüzyıllar içerisinde "askerî ve siyasî olan"ın yanı sıra her ne kadar sanat ve kültürle ilgili yapılarda "medeniyet" çapında/derinliğinde gelişme ve temelleşme süreçleri yaşanıyor olsa da, Türk musiki sanatının gerçek ve temelli biçimde gelişme ve yükselme trendini yakalayabilmesi için en azından 1453 yılının beklenmesi gerekecektir.

Geçen zaman içerisinde İstanbul'un fethine kadar Türklerde musiki sanatı için "zayıftı" veya " yoktu" demek, elbette ki mümkün değildir. Hatta 1450'lere kadar geçen süre zarfında, Türk klasik musikisinin vazgeçilemez nitelikli büyük ustaları bestekârlık vadisinde eserlerini vermeyi sürdürürken, musiki nazariyatı konusunda yoğun bir yazma ve geleceğe yazılı eser bırakma faaliyeti -IX. yüzyıldan itibaren-gözleniyordu.[3] el-Kindî (805?-875?), Fârâbî (870-950), İbni Sînâ (980-1037), Safîyüddîn Abdü'l-mü'min Urmevî (1237-1294), Merâgalı Abdülkadir (1360-1412)[4] ve Lâdikli Mehmed Çelebi (?-1500?)[5] gibi dönemeç taşı niteliğindeki musiki âlimi ve bestekârların amelî ve nazarî eserleri şahsında bir yolculuğu sürdüren Türk musikisinin dokusu, rengi ve lezzeti, Türk kültür ve medeniyetinin zirve noktasını yakaladığı XVII. ve XVIII. yüzyıllara varıncaya kadar tabii olarak, kültürel ve sanatsal odakları bünyesinde sürükleyen hâkim siyasî ve sosyo-kültü-

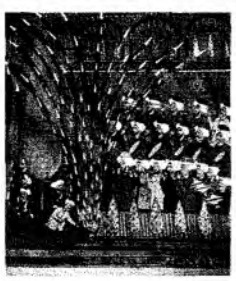
Buhûrîzade Mustafa Itrî Efendi.

Sultan III. Selim Han.

İsmail Dede Efendi.

rel yapıların coğrafik anlamdaki değişikliklerine, kültürel nüans farklılıklarına ve hayat biçimlerine paralel bir çeşitlilik gösteriyordu. Hatta İstanbul'un fethinden sonraki yıllarda eserler vermiş olan büyük bestekâr Gazi Giray Han'ın (1554-1608) eserleri dahi, Türk musikisinin zirve devirleri olan XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ifadesini oluşturan ana damara ait özel dokuyu, rengi ve lezzeti verebiliyor olmaktan -tabii olarak- epey uzağa düşüyordu.

Türklerin, İstanbul fethedilip bu "müjdelenmiş" beldede yerleşip yaşamaya başladıktan sonra gerçek anlamda şehirleşmiş oldukları üzerine şüphe duyulamayacağı açıktır. Bir şehir musikisi olan Türk klasik musikisi[6] de bu paralelde temellerini tam anlamıyla kurmaya ve özel geleneğini oluşturup kimliğini belirgin hatlarla ortaya koymaya başlamıştır. Bu süreç de kısa sayılamayacak bir zaman zarfında gerçekleşecek, Türk klasik musikisi zirve noktasını ve aslî mayasını, XVII. yüzyılın sonlarında, XVIII. yüzyıla doğru, Buhûrî-zâde Mustafa Itrî Efendi'nin[7] (1640-1712) şahsında somutlaşan bir musiki ikliminde ve kıvamında tutturacaktır.



Muzıka-i Hümâyûn (üstte). Mehteran (altta).

Lâle devrinde sâzende ve hânendeler.

MUSİKİNİN DEVİRLER ARASINDAKİ İNTİKALİNDE "MEŞK" FAKTÖRÜ

Peki, bu sırada geçen her günle nitelik ve nicelik bakımından büyüyerek gelen ve gelişen musiki sanatına ait birikim, bir dönemden ötekine nasıl intikal ediyordu? Nazarî nitelikli eserler bir yana bırakılacak olursa, Türk musikisine ait hayatiyetin en canlı göstergesi olan yani "amelî musiki" demek lâzım gelen bestelenmiş musiki eserleri, oldukça lokal bir özellik arzeden tek tük "yazılarak kaydedilme" yani notayla zapt edilme keyfiyetinin dışında bir intikal seyri takip ediyordu. Bir musiki eserinin yaşanılan günden gelecek günlere devri için gerekli olan cihaz, Türk musikisi geleneğinde yazarak kaydetme biçiminde değil, insan hâfızasına emanet etme şeklinde gelişiyordu.[8]

Aslında Türkler, tarihin çok eski çağlarından başlamak üzere "musikiyi yazmak" için çeşitli notalama sistemleri geliştirmiş ve bu sistemleri kullanmışlardı. Osmanlı döneminden çok gerilerde, meselâ Çağatay Türklerinin *Ayalgu* adıyla; Uygur Türklerinin ise alfabelerinden geliştirmiş ve kullanmış bulunduğu -özel adı meçhul- nota sistemlerini kullandığı biliniyordu.[9] Sonraki yüzyıllarda da *Kutbünnâyî Osman Dede Notası, Şeyh Nâsır Abdülbâkî Dede Notası, Ali Ufkî Notası, Kantemiroğlu Notası* ve *Hamparsum Notası*[10] gibi -mucitlerinin adıyla anılan- nota sistemlerinin varlığı, bizzat, musikinin yazıya geçirilmesi konusunda bir ihtiyacın duyulduğunu açıkça ortaya koyuyor gibi görünmekle beraber, bu musiki yazısı sistemleri, çoğunlukla, nazarî nitelikli eserlerin ameliye sahasıyla pek fazla iç içe geçmeyen -nisbî anlamdadar dünyası içinde sıkışıp kalmıştı. Bu konuda baskın olan hareket tarzı, şifahî olandan yana; yani "meşk" geleneğine bağlı biçimde yürümüştür. Yani Türk musikisi, tarih içindeki yolculuğunun genel seyri itibariyle "sözlü geleneklerle kendini üreten bir sanat olarak varolmuştur".[11]

Türk kültürünün en temel ayırt edici vasıflarından biri olan "şifahî" özelliği, musiki sanatında adına "meşk" denen cihazı geliştirmiş bulunuyor ve Türk musiki sanatı, ses sisteminden ritm özelliklerine kadar sahip bulunduğu bir çok farklılığın yanında, eserlerinin zaman içerisindeki yolculuğunu yazıya değil de "nisyân ile mâlûl" olduğunu derinden idrak etmiş olduğu halde "hâfıza-i beşer"e nasıl olup da emanet edebiliyordu? İşte bu soruya soğukkanlı biçimde yaklaşılarak verilecek doğru cevap, Türk musikisi felsefesinin en temel kavrama noktalarından birini oluşturmaktadır.

"PARÇA, BÜTÜNÜN HABERCİSİDİR"

Türk musikisinde meşk kurumu, bu sanatın yazısız anayasa kurallarından biri ve belki de en önemlisi olarak XX. yüzyıla kadar belirleyici bir disiplin biçiminde var-

lığını sürdürmüştür. Meşk, sistematik bir olgu halinde beliren kimliğiyle, Türk klasik kültürüne ait evrenin, kendine has bir şifreleme düzeniyle alt birimlerinin her dalına şâmil olarak kurguladığı dünya görüşünün, "musikinin intikali" formasyonuna yüklediği kaçınılmaz, tabii, belirleyici ve bağlayıcı özellikleri göz ardı edilemez bir görevdir.[12]

Musikinin devirler arasındaki intikali meselesinde 'niçin yaygın bir biçimde nota kullanılmamış olduğunu' soran ve bunu bir zaaf olarak görenlerin temel hareket noktasını, tarih içinde "unutularak kaybedilen eserler" ve "günümüze değişerek/değiştirilerek ulaşabilmiş eserler" konusu oluşturmaktadır. Yani eğer nota yaygın biçimde kullanılmış olsa idi, meselâ Itrî'nin sayısı 1000'i aştığı bilinen kayıp eserleri diye bir mevzu olmayacak; ve yine meselâ Ali Ufkî Bey'in (1610?-1685) kendi icadı olan nota sistemiyle zapt ettiği eserler günümüzde nasıl icra edilebiliyorsa, muhtemel sayısı on binlerle ifade edilebilecek kayıplar yaşanmayacak, şimdi o hazineye sahip bulunuyor olacaktık. Ayrıca bugün Türk klasik musikisi repertuvarına ulaşmış bulunan ama "sıhhatinden endişe duyulan" eserlerden bahsedilmeyecek; meselâ Dede Efendi -muhal farzmezarından kalkıp gelse *"Bu Sultânîyegâh beste benim eserim olamaz! Ne kadar tahrif etmişler!"* değil de *"Evet, bu çalınan ve söylenen benim eserimdir!"* diyecektir!

Hacı Arif Bey.

İşte bu noktada gözden kaçırılmaması gereken önemli bir husus öteden beri atlanmakta ve bunun sonucunda da büyük bir yanılgıya düşülmektedir. Eğer ortada kurumlaşmış ve genel kabul görmüş bir olgu varsa, yani asırlar boyunca sistematik bir biçimde intikal formasyonunu yerine getirmiş bir meşk kurumu yaşamışsa, bu sanatın ait bulunduğu sistem, eserlerin zaman içerisindeki yolculuğunun "değişerek" gerçekleşmesini öngörmüş demektir. Bir başka ifadeyle bu sistem, eserlerin kuşaklar arasında devredilirken uğradığı muhtemel değişiklikleri peşinen kabul etmiştir.

Burada ilgi çekici bir ayrıntının da göz ardı edilmemesi gerekmektedir: Sistem, çıkış noktası açısından "anonim olmayan" bir yapıya "anonim" bir boyut kazandırıyor ve söz konusu eserlere, içinden geçtiği her dönemin lezzetinin katılarak esasını muhafaza etmesine rağmen sürekli değişen, değişerek gelişen bir dinamizmin aşısını tutturuyordu. Durum, yalnızca musiki sanatı için böyle değildi; sanatın başka dallarında da aynı öngörünün varlığı müşahede edilebilirdi. Meselâ, Türk klasik sanatının önemli bir dalı olan *"Hayâl Perdesi"*nin, yani *"Karagöz"*ün konularında ve ayrılmaz bir parçası olan musikisinde de durum, burada bahsedilenle paralellik arzetmektedir. *Karagöz*'ün musikisi, eskiyi mümkün mertebe muhafaza etmekle beraber, daima içinden geçtiği devrin musikisinden ve musiki anlayışından da nasiplenerek her dem tazelenir. Söz konusu şifreye ait mantığın, bileşik kaplar kanunu gereği, bu iki örnek sanat dalında aynı biçimde işlediği dikkat çekicidir.[13]

"Unutularak kaybolan eserler" meselesi ise aynı sistemin peşinen kabul ettiği ve yine öngördüğü katı ama gerçekçi bir doğal seleksiyon sürecinin bir ifadesi olarak gözükmektedir. "Gerçekten sağlam ve iyi olan yaşar, zaafları olan silinir" şeklinde özetlenebilecek olan bu peşin kabul ve öngörünün sonuçlarına göre, Yahyâ Kemâl'in *Itrî* şiirindeki *"Saklamış kaza ve kader belki binden ziyade bestesini"* mısrâında dile gelen ve sonraki yıllarda geniş bir entelektüel taban bulan yakınış, aslında şâirâne bir hassasiyetten ibarettir. Bu duruma üzülünebilir ama çok büyük kayıplarımızı olduğu biçiminde bir düşünceye saplanıp asla feryat etmemek gerekir. Çünkü asırlara mâlolmuş tabii bir sistemin doğruluğunu/yanlışlığını tartışmanın pratik bakımdan hiçbir faydası bulunmaması bir yana, böyle bir yaklaşımla, endâzeyi kaybetmek gibi bir strateji yanlışlığına düşüldüğü âyan beyan ortadadır. "Nazariyeler, ameliyelerden doğar" ölçüsünün verdiği soğukkanlılığı elden bırakmamak, sistemi doğru algılayıp sonuçları bu ölçüye göre değerlendirmek gerekmektedir. Yani Itrî'nin kaybolan 1000'den fazla eserinin hiçbiri, emin olunması ve hiç kimsenin şüphesi bulunmaması lâzım gelir ki, bir *Nevâ-Kâr* veya *Hisâr Beste*'si resânetinde bulunmadığı için bugün meçhuldür. "Parça, bütünün habercisidir" şaşmaz ölçüsüne göre elimizdeki 40 civarındaki eseriyle Itrî, musikisinin haşmetinden fazlasıyla haber verebilmekte, sadece bu

eserleriyle bir âbide olarak kültürümüzdeki müstesna yerini silinmez biçimde belirlemektedir.

En özet biçimiyle, bugün Türk musikisi repertuvarında bulunan klasik eserler, Kapadokya bölgesindeki peri bacalarının oluşum sürecini çok hatırlatan varlıklarıyla, bütün bir Türk musikisi tarihine ait eserlerin zamana karşı en sağlam durabilmiş olanlarıdır. Bu, sistemin kendi yapıtaşlarının en başta gelen ve en tabii özelliği olarak değerlendirilmesi gereken dayanıklılık testinin adı ise "meşk"tir.

İNTİKAL GELENEĞİNDE KOPUŞ SÜRECİ

Türk musikisinin tarihî seyri içerisinde herhangi bir şekilde ve boyutta ne kadar nota sistemi kullanılmış olursa olsun, bunların esasa tesir etmeyecek lokalize süreçleri ifade ettiğini belirtmiştik. Türk musikisi geleneksel kültürünün altın çağını yaşadığı *III. Selim Han Dönemi*'nde,[14] bu belirleyici etkisi tartışılamaz döneme adını veren usta musiki adamı Sultan Selim-i Sâlis'in (1761-1808) etrafında topladığı musiki âlimlerini âdetâ tazyik edip "nota icat etmelerini" ferman buyurmasıyla, olumlu sonuçlar alınan çalışmalara gidilmiş, fakat başta *Hamparsum Notası* sistemi olmak üzere XX. yüzyıla kadar göz ardı edilemeyecek bir yaygınlıkla kullanılmış olmasına rağmen bu "yeni âdet"lerin hiç biri "meşk"in geleneksel yerini tam anlamıyla alamamıştır. Hatta XXI. yüzyıla çok yaklaşıldığı bugünlerde bile "meşk", -küçük değişikliklerle, fakat esâsını daima koruyarak- Türk musikisi eğitim sistemi içinde geçerliliğini hâlâ canlı biçimde sürdürmektedir.[15]

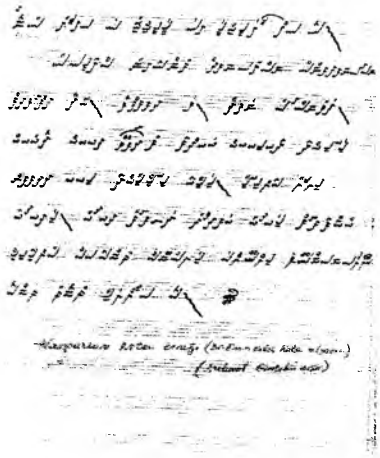
Zekâi Dede Dârüşşafâka talebeleriyle Kağıthâne'de "meşk"te.

Adı geçen "altın çağ"ın üzerinden uzun bir zaman geçmeden, -o kadar ki- adı bu dönemin belli başlı şahsiyetleri arasında ilk sıralarda anılan Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi (1778-1842) henüz hayattayken, geleneksel Türk musikisi hızlı bir gözden düşüş yaşamaya başlayacak, "bir inkırazın acı çığlığı", *"Artık bu oyunun tadı kalmadı!"* yakınışında kendini ele veren yeni bir döneme adımını atmış olacaktı. Baş döndürücü bir kimlik değişimi veya yeni bir kimlik kazanma uğraş ve telâşının sebep olduğu derin kültürel ve toplumsal sancının vurduğu ilk kurumlardan biri, 1826'lar Türkiye'sinde, hiç şüphesiz ki geleneksel musikidir.[16]

Gerçi bu vurgunun ilk işaretleri, *Saray*'ın, Topkapı yarımadasının, ihtişamı sâdeliğinde mahfuz o lâtîf ve insanî mimarî çizgilerinden kopup Balyan ailesinin[17] yedi zevkiyle inşâ ettirilen mukallit ve ruhlara ezâ verici *Dolmabahçe sarayı*[18] cenderesine kendini attığı ândan itibaren sinyallerini vermeye başlamıştır. Artık kılık ve kıyafet nasıl damdan düşer gibi ve sersemletici bir biçimde değişikliğe uğruyor, nasıl *Mehterhâne-i Hâkanî* lağvedilip yerine *Muzıka-yı Hümâyûn* kuruluyorsa, aynı şekilde Dede, Hâşim,[19] Ârif, Rifat[20] ve benzerleri gibi yerli "Bey" ve "Efendi"ler, yerlerini yavaş yavaş Donizetti ve Guatelli[21] gibi ithal ve kondurma "Paşa"lara terk ediyordu. Kısacası, *Dolmabahçe*'yi *Topkapı*'ya, Dede'yi veya Ârif Bey'i Guatelli yahut Donizetti Paşalara tercih eden bir rüzgâr esiyordu. Huzûr-ı Şâhâne'de artık Fasl-ı Ferahnâk'ler icra edilip Halîfe-i Rû-yi Zemîn'e *"Kâr-ı Sûr-ı Şâhî"*ler ithaf edilerek İhsan-ı Şâhâneler alınmıyordu. Artık devir, incesaz ve fasıl heyeti yerine Orkestra'nın, Ortaoyunu ve Karagöz yerine opera ve tiyatronun devridir.[22]

Geleneksel Türk musikisinin önce kumalı bir evlilik hayatına zorlanması, peşinden de tam anlamıyla ikinci plana atılıp sonunda evini terke mecbur bırakılmasından sonra gidebileceği yer, elbette ki *Topkapı Sarayı* olmayacaktır. Çünkü o defter artık kapanmıştır. Evlâtlarını *Dârüleytam*'a bırakmak çaresizliğinde kalmış düşkün dul gibi, Geleneksel Türk musikisi, yaşamak ve yetişmek mecburiyetinde olan ve parlak bir istikbal vâdeden bir çok çocuğunun bir kısmını kendisini asıl besleyen kaynağa, Mevlevîhânelerin emin ellerine terk edecekti. Bu tehcîrin diğer bir kısım mağduruna ise aslında bir Türk musikisi okulu olarak kurulmuş bulunan fakat gelecek yıllarda ülkede esen rüzgârların etkisiyle Türk musikisinin bir sığıntı olarak lütfen kabul edildiği *Dâ-*

rülelhân[25] ve Şehzâdebaşı'ndaki *Direklerarası*[24] ortamı kucak açan mekânlardan biri olacaktır. Kendisi de kara gün dostu, vefâkâr gün görmüş eyyam geçirmiş paşaların, vezir ve vüzerânın konaklarına sığınmıştır. Artık onun hayatiyeti resmî değil sivil ellerin himmetiyle mümkündür. Ama içini ferahlatan tek teselli kaynağı, göz nûru çocuklarının içinde bulunduğu neşv ü nemâ imkânlarıdır. Eski şâşaası içinde olmasa da onlar tekkede ve halkın arasında, yani bu işin asıl kaynağının içinde, sessiz, derinden ve râh-ı kadîm üzre bulunan gerçek üstadların rahle-i tedrisindedir. Yine leylî-meccânîdirler, ama artık arkalarındaki kuvvet "resmî" değil, "sivil"dir. Ortaya çıkan son durum, artık gelecek için dört ana çıkış kapısının söz konusu olacağının açık işaretlerini vermektedir: Başta İstanbul'da faaliyet edenler olmak üzere Mevlevîhâneler, câmiler ve başka "dinî çevreler"; vezir-vüzerâ konaklarının mekân teşkil ettiği "aristokrat kesimler"le "cemiyetler"; 1926'ya kadar *Dârülelhân*[25] ve son olarak da *Direklerarası* ile meyhane ortamlarının dekorunu oluşturduğu "piyasa".



Hamparsum Notası Örneği
(Dr. Emin Kılıç Kale Elyazısı)

Geleneksel zincirin kopuşunu belgeleyen meşk sisteminin terk ediliş sürecini çerçeveleyen geleceğin Türk musikisi iklimini, bu "Dört ana çıkış kapısı"ndan çıkan musiki adamları meydana getirecek ve sürükleyecektir.

ÇİÇEKLENME

Topkapı'nın ve *Süleymâniye*'nin huzur ve sükûn telkin eden Osmanlı-Türk siluetine göre ve bu anlayışın yerine *Dolmabahçe*'nin ve *Nusretiye Camii*'nin sıkıntı ve rahatsızlık duyguları uyandırıcı rokoko/barok-ampir üslûplarının karışımı olarak sevimsiz bir özellik içeren mimarî tercih sürecinin, elbette ki diğer sanat dallarında bir yansıması veya paralelliği ortaya çıkmak gerekecekti. Bu yeni anlayışın Türk musikisindeki yansımasını veya paralelliğini ise, bazı yazarların "Romantik" veya "Neo-klasik" adını verdikleri[26] dönem tam olarak karşılamaktadır.

Esâsen bu anlayış, dönemi tek başına sürükleme kudretindeki bir bestekâr olarak sanatını kuvvetle hissettiren Hacı Ârif Bey'in[27] (1831-1885) musiki tarihi sahnesinde belirmesiyle birden bire ortaya çıkmış değildir. Ârif Bey'den yaklaşık olarak bir buçuk asır kadar önceki bir safahat döneminin ismi haline gelen *Lâle Devri*[28] (1703-1730), Türk sanatı ve hayat tarzı üzerinde Batı etkilerinin çok belirgin bir biçimde hissedilmeye başladığı dönemdir. Bu kabil yeni etkiler hayatın bütün unsurlarını nasıl tesir altında bırakmışsa, tabii olarak dönemin musiki sanatını da etkilemiştir. Lâle Devri, her ne kadar Kara İsmail Ağa (1674?-1724), Enfî Hasan Ağa (1670?-1724), Tab'î Mustafa Efendi (1705?-1765) ve Ebûbekir Ağa (1685?-1759) gibi "klasik çizgi"nin büyük ustalarını bünyesinde barındırmış bir büyük sanat patlaması dönemi idiyse de Tamburî Mustafa Çavuş (?-1745?) gibi "eski köye yeni âdet" getiren bir bestekârı da musiki tarihine armağan etmiştir.

Devrin, musiki sanatı açısından en ayırt edici özelliği, maddî refahın en üst basamaklarında dolaşan bir toplumun, ilgi alanlarını artık uhrevî olandan çok gündelik hayatın zevklerine doğru kaydırdığı; cemiyetin artık "öteki dünya"yı değil "yaşadığı ân"ı eksen alan bir musiki anlayışına gelip dayandığı müşahedesiyle iç içedir. İşte tam bu noktada Türk sanatı adetâ Nedîm'in (1681-1730) şiirine paralel biçimde, musikide Tamburî Mustafa Çavuş'un bestekârlığı şahsında kendini gösteren *"şarkı"* formunu iyice tanımaya başlayacak, bu form yaklaşık yüz yıllık etkileyici bir seyir izledikten sonra XIX. yüzyıla gelindiğinde Hacı Ârif Bey kimliği ve imzasıyla bütün Türk musikisinin en çok tercih edilen beste şekli haline gelecektir.

Musikideki anlayış değişikliğinin "çiçeklenme" kimliğiyle ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri tavizsiz biçimde klâsik-ana üslûba sarılan çok sayıda önemli bestekâr bulunmasına rağmen XIX. yüzyıl artık noktada derinleşmek yerine yüzeyde genişlemenin en üst seviyesine çıktığı ve *"şarkı"* formunun tartışılamaz ve karşı durulamaz üstünlüğünü ilân ettiği bir dönemdir. Bundan böyle bestekâr denilince ilk planda akla gelen kişi, aynı dönemde yaşıyor olmalarına rağmen Zekâi Dede (1825-1897)

değil Hacı Ârif Bey; sâzende deyince ise Tamburî Ali Efendi (1836-1890) yerine Cemil Bey'dir (1871-1916). Çünkü musikide artık başka bir rüzgâr esmektedir.

Bu arada çarpıcı bir ikilem gibi görünen, bir devre hâkim olan anlayışa zıt kutup teşkil eden ilgi çekici üretim süreçleri de yaşanmaya devam etmektedir. O derecede ki, aynı Dede Efendi'nin bir talebesi Hacı Ârif Bey, bir diğeri Zekâi Dede'dir! Hacı Ârif Bey'in iplerini koparmış serâzatlığı ve uçukluğu mukabilinde Zekâi Dede'nin hocası Dede Efendi'yi bile gölgede bırakacak "klasikçiliği" ne büyük bir tezat teşkil etse de aslında tam anlamıyla "geleneğin" destansı nitelikli "direnişi"nden ibarettir.[29]

XIX. yüzyılın değişim rüzgârları sadece beste şekillerini etkilemekle kalmayıp, musikinin "üretim" aşamasından bir adım sonrasını oluşturan "sunuş"un, yani "icra"nın düzeni demek olan *"fasıl"* anlayışını bile kökünden değiştirecektir. Genel olarak *"peşrev"*in ardından *"kâr"*, *"birinci beste"*, *"ikinci beste"*, *"ağır semaî"* ve *"yürük semaî"* biçiminde sıralanıp *"sazsemaîsi"*yle noktalanan form dizilişinin yerini artık tamamını *şarkı*ların oluşturduğu ve *"ağır aksak"*tan başlayarak daha küçük usûllere doğru giden, *"saz semaîsi"*nden önce *"köçekçe"* ve *"türkü"*lere yer verecek kadar sıklet kaybetmiş bir repertuvar anlayışı alacaktır.

Tanburî Cemil Bey

TÜRK MUSİKİSİNİN "SON OSMANLILAR"I

Birkaç adım sonrası ise, Türk musikisi için, sonuçları neredeyse mensuplarını gönüllü sürgüne karar aldırmaya varacak olan küllî bir reddiyenin ana konularından biri olmaktır.[30] İşte tam bu bıçak sırtında, geleneğin, kendi küllerinden yeniden doğan efsanevî kuş gibi kendini yeniden üretme süreci başlayacaktır. Bu sürecin dinamo şahsiyetleri ise, birinci planda, *Saray*'dan sürülüp "Dört ana çıkış kapısı"na dönüşün ilk işaretlerine sebep olan 1826'lardan itibaren yeni hâmilerinin himmetiyle, ipekböceklerinin kozalarını örmesi gibi sessiz ve derinden sürdürdükleri çalışmalarla Türk musikisinin bestekârlık ve icracılık vadilerindeki devamlılığı sağlayan musiki adamları veya bunların yetiştirdiği ikinci, üçüncü kuşak Türk musikisi sanatkârlarıdır.

Türk musikisinin "Son Osmanlılar"ı, esasen, sınırları önceden tesbit edilmiş bu çaptaki bir yazının çerçevesini çok aşacak bir sayıdadır. Ancak, musikinin çeşitli sahalarında varlığını vazgeçilemez biçimde hissettirerek temessül ettikleri büyük birikimi kendilerinden sonraki kuşaklara mümkün olabilecek en emin biçimde aktarma şeklinde gelişen tarihî görevlerini yerine getirmiş olan en ihmal edilemez nitelikli şahsiyetleri ele almakla kifayet etme mecburiyetimiz mâzur görülmelidir. Bu köprü şahsiyetlerin seçiminde muhtemel bir isabetsizlik söz konusu olacaksa, bu durum tamamen kendi birikimimizle ilgili altyapımızın ve anlayışımızın bir neticesidir.

Levon Hancıyan Efendi

Ermeni asıllı bestekâr, hânende, kilise muganniisi,[31] sâzende ve musiki hocası Levon Efendi'nin doğum tarihi - bazı kaynaklarda çeşitli tarihler gösterilmiş olmasına rağmen[32]- kendi ifadesine göre 1833'tür. 1947'de öldüğüne göre 114 yıl yaşadığı ortaya çıkmaktadır. Lavtacı[33] Nazaret ile musikişinas Eftik'in oğludur. Musikide ilk derslerini Papaz Kapriyel'den aldı. O dönemin geçerli nota sistemi olan *Hamparsum*'u öğrendi. Gençliğinde, üçü de Dede Efendi'nin talebeleri olan Zekâi Dede, Mutafzâde ve Yağlıkçızâde'den ders aldı. Dellâlzâde'den de ders gördüğünü, hatta Dede Efendi'yle bile tanıştığını ifade etmiştir.

Mekteb-i Tıbbiye'nin son sınıfından ayrılıp sağlık subayı ve eczacı olarak *1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı*'na katılan Hancıyan'ın Bulgaristan, Romanya ve Mısır'da prens ve şehzâdelerle başka ileri gelenlere musiki öğrettiği, Batı, Çin ve Japon musikileri üzerine de çalıştığı, kendi ifadelerine dayanılarak çeşitli kaynaklarda belirtilmiştir.

Hancıyan, uzun yıllar İstanbul'daki Ermeni kiliselerinde başmuganni olarak görev aldı. Çeşitli okullarda musiki hocalığında bulundu. Musiki hocası olarak alındığı *Saray*'dan, Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) firar ederek gittiği *Sofya Konservatuvarı*'da Türk musikisi dersleri verdi. 1908'de *II. Meşrutiyet*'in ilânıyla döndüğü İstanbul'da *Şark Musiki Cemiyeti*'nin reisliğine getirildi. *Dârülbedâyi* ile *Dârülelhân*'ın kurucuları arasında yer aldı. *Dârülelhân, Dârüttâlim-i Musiki* ve *Musiki-i Osmânî*'de hocalık yaparak çok sayıda musikicinin yetişmesini sağladı.

Ud, piyano ve keman çalan ve özel dersler de veren Hancıyan, hâfızasında taşıdığı eserlerin çokluğuyla ün-

lüydü. Bu eserleri uzmanlık derecesinde bildiği *Hamparsum sistemi*yle notaya alarak gelecek zamanlara kalmasını sağladı. XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında yaşamış bestekârların eserleri için en sağlam kaynaklardan biri olarak kabul edildi. Özellikle Hacı Ârif Bey'in (1831-1885) bilinen eserlerinin büyük bir bölümü için Hancıyan, kaynak kişiydi. 1990 yılında, hayattaki son öğrencisi Muharrem Tunçarslan (d. 1919, Hayatta) tarafından *İstanbul Devlet Korosu*'na bağışlanan ve varlığından daha önce haberdar olunmayan defterlerinin incelenmesiyle, bu elyazması koleksiyonun, bilinmeyen çok sayıda klasik eseri ihtiva ettiği anlaşıldı.

Yaşadığı dönemin İstanbul'unda birer musiki okulu gibi faaliyet eden saray ve konaklardaki musiki meclislerinin aranılan bir siması olan Levon Efendi, "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" arasında değerlendirdiğimiz Lem'i Atlı, Refik Fersan ve Subhi Ziyâ Özbekkan'ın da hocasıydı. Ömrünün sonlarında ihtidâ ederek Müslüman olarak ölen fakat bir kargaşa sonucu Hıristiyan mezarlığına defnedilen Hancıyan'ın, kaderin garip bir tecellisi sonucu, başka bestekârlardan naklettiği binlerce esere mukabil, sayısının yüzlerce olduğu bilinen kendi eserlerinden ancak 40 kadarı Türk musikisi repertuvarına ulaşabilmiştir.

Levor Hancıyan Efendi.

Levon Efendi, "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" içinde, yetiştiği yer bakımından *Ermeni kilisesi* dinî musikinden olduğu kadar *"Saray"*dan ve "Vezir-vüzerâ konaklarından" da nasiplenmiş ilgi çekici bir kimliktir.[34]

Muallim İsmail Hakkı Bey

Bestekâr, musiki hocası, orkestra şefi, arşivci ve notör İsmail Hakkı Bey (1866-1927), hânende Râşit Efendi'nin oğludur. 13 yaşındayken bir *Hünkâr müezzini*nin önerisiyle *Muzıka-yı Hümâyûn*'a öğrenci olarak alındı. Bu kurumda Lâtif Ağa (1815?-1885?), Zâti Arca (1863-1951) ve Guatelli Paşa (1820?-1899) gibi dönemin önde gelen musiki hocalarından Türk ve Batı musikilerini öğrendi. Başarılı bir eğitim döneminden sonra *"Hünkâr müezzini"* oldu ve *"Serhânende"* sıfatıyla *Saray Fasıl Heyeti*'nin başına getirildi. Musiki faaliyetlerini yalnız saray içinde değil halka açık konserlerle İstanbul'un çeşitli mekânlarında sürdürdü. Şehzadebaşı'ndaki *Fevziye Kıraathanesi*'nin üstünde açtığı *Musiki-i Osmânî Mektebi* Türk musikisi sivil öğretim tarihine geçen başlıca kurumlardan biri oldu. *Dârülelhân*'da hoca, icra heyeti reisi, müdür ve tasnif heyeti üyesi olarak görev aldı. Tramvayda geçirdiği bir kalp krizi sonucunda öldüğünde 61 yaşındaydı.

İsmail Hakkı Bey Türk musikisi tarihinin kaydettiği en verimli bestekârlardan biridir. Dinî ve lâdinî beste şekillerinin hemen hepsini örnekleyen 2.000 civarında eserin sahibidir. Eserlerindeki makam ve usûl zenginliği alışılmışın dışındadır. Kabına sığmayan bestekârlık uğraşı Türk musikisinin klasik beste şekilleri dışında *fokstrot, vals, polka, çoksesli marş, kanto, mazurka* ve *operet* türlerinde eserler vermesiyle de kendini belli etmiştir.

İsmail Hakkı Bey çoğu içli fakat hareketli, lirik bir üslûbun altında yaşama sevincinin hissedildiği; kimi zaman musikiyi bir ilân-ı aşk aracı haline getiren, kimi zaman da aşk duygusunu belirgin tabiat dekorlarıyla ustalıkla kaynaştıran çizgi üstü şarkıların bestekârıdır. Birçok eserinde belki bir *Bektâşî* muhibbi olmasının da etkisiyle hayata alabildiğince rind-meşrep bir bakışla yaklaştığı hissedilir. Bu türden eserlerinde en yalın aşk konularını bile en rindâne duyuşlarla işler. Özellikle İstanbul tabiatı şarkılarının değişmez dekorunu teşkil eder. Bazı eserlerinde Osmanlı İstanbul'un geniş mozayiğine ait halk ağzını ustalıkla kullanır. Köyü ve çobanların hayatını yansıtan pastoral bir kimlikle ortaya çıktığı çarpıcı şarkıları vardır. Bazen öğüt vermek için didaktik bir üslûba başvurduğu görülür. Marşları hamasî duyguları ustalıkla dile getiren etkileyici eserlerdir. Özellikle Sultan II. Abdülhâmid'e sunduğu *"Medhiyye"*leriyle bu türün önde gelen bir temsilcisi olan İsmail Hakkı Bey *"besteli dua"* tarzını da denemiştir. Yaşadığı dönemin toplumsal hayatını canlı bir şekilde yansıtan eserlerinde *balo, dans, otomobil, doktor, sinema, tiyatro* gündelik hayatla ilgili kişi ve konuları uçarı, nükteli ve eğlendirici bir dille işlemiştir. *Kâr-ı nâtık*tan *oyun havası*na, Arapça ve Farsça güfteli *ilâhi*lerden *marş*lara kadar hemen bütün beste şekillerini değerlendiren bestekâr geniş ufuklu ve renkli bir musiki anlayışına sahiptir. Eserlerinde aşk, tabii gü-

zellikler ve milli duygular dışında ilgi çekici özel konuları da işlemiştir. *Sarhoş, Atlı, Arap Dansı, Koşma, Çengiler, Atlı Haydutlar, Hürriyet, Şehlâ, Lâz Oyun Havası* gibi adlar taşıyan eserleri, tasvirî musikiye duyduğu ilgiyi yansıtır. *Zîrkeşîde* makamının günümüze ulaşan tek örneği İsmail Hakkı Bey'in bir *cumhur ilâhi*sidir.

2.000 civarındaki eserinin bir çoğunda İstanbul semt semt, tabii, mimarî ve özellikle beşerî güzellikleriyle, eğlence âlemleriyle, ölümsüz aşkların doğal mekânı olan köşeleriyle en sanatkârane biçimde kullanılmıştır. Yaşadığı dönemde tahta çıkan Osmanlı sultanı Mehmed Reşat için *"culûsiyye"* bestelemiş, *"Ey esir bir milleti yoktan vâr eden"* mısraıyla başlayan *Teşrîfiyye Marşı*'nı Atatürk'ün İstanbul'a gelişi şerefine yazmıştır.

Adının başındaki "Muallim" sıfatını kendisine kazandıran hocalık faaliyetleriyle yetiştirdiği öğrenciler sayısızdır. Hâfız Yaşar Okur (1885-1966), Hasan Tahsin Parsadan (1900-1954), Âmâ Nazım Bey (1884-1920), Nuri Halil Poyraz (1885-1956), Ali Rıza Şengel (1880-1953), İzzettin Hümâyi Elçioğlu (1875-1950), Fehmi Tekçe (1888-1964), Hayri Yenigün (1893-1979), Nigâr Galip Ulusoy (1890-1966), Fahri Kopuz (1882-1968), Faize Ergin (1892-1954), Vecihe Daryal (1908-1970), Zeki Ârif Ataergin, Mustafa Sunar ve Ali Rıza Sağman (1890-1965) gibi musikiciler sonraki yıllarda Türk musikisi hayatıyetinin önde gelen lokomotif isimleri olmuşlardır.

Muallim İsmail Hakkı Bey.

İsmail Hakkı Bey'in önemli bir özelliği de Türkiye'deki *"Operet"* kurumunun başlangıç aşamasındaki dikkate değer çabalarıdır. *"İstanbul Opereti"* adını taşıyan ve Türk operet tarihinin en önde gelen kurumlarından birini kurmuş, orkestrasını bizzat yöneterek öncülük rolü üstlenmiştir. Bestelediği 15 operet Türk operet tarihinin en önemli eserleri arasındadır. Günümüze ulaşan ve binlerce eseri içeren elyazması nota koleksiyonu Türk musikisinin önde gelen repertuvar kaynaklarından biridir. *Solfej Yahut Nota Dersleri, Usûlât, Solfej, Makamat ve İlâveli Nota Dersleri, Mahzen-i Esrâr-ı Musiki Yahut Teganniyât-ı Osmânî* adlı eserleri basılmış ve döneminin musiki çevrelerince çokça faydalanılmış eserleridir. Kendi eserleri üzerine giriştiği yayın faaliyeti dört fasikül devam edebilmiştir.

Muallim İsmail Hakkı Bey, "Türk Musikisinde Son Osmanlılar"ın eğitimi itibariyle "Saray" kökenli bir üyesidir. Osmanlı devletinin resmî tercihi Batı musikisinden yana ağırlık kazandığı dönemde kurulan Muzıka-yı Hümâyûn'dan yetişmiş, fakat geleneksel Türk musikisinin en velûd bestekâr ve hocalarından biri olmuştur. Bir meslek adamı olarak olgun dönemlerinde "Direklerarası" ortamında icrâ-yı sanat eylemesi ve döneminin eğlence musikisini sürükleyen bir profil çizmiş olması, bir yönüyle "piyasa"nın has adamlarından biri olduğunun açık bir göstergesidir.[35]

Zekâi-zâde Ahmed Bey

Ahmed Bey (d. 1869-ö. 1943), adının önünde yer alan "Zekâi-zâde" lâkabından da anlaşılabileceği gibi, Türk musikisi tarihinin kaydettiği klasik bestekârların son ve en önde gelenlerinden biri olan Zekâi Dede'nin oğludur. Musiki bilgini ve bestekâr olarak geleneksel Türk musikisi zincirinin son halkalarından biridir. Türk musikisi tarihindeki önemli yeri, tâvizsiz bir klasikçi olan babasından tevârüs ettiği kabiliyetle ve geleneksel meşk sistemiyle hâfızasında topladığı büyük çaplı âsârı, artık *"meşk"* sistemine noktayı koyma anlamını taşıyan bir faaliyetle, bugün kullanılan Batı notası sistemiyle zapt eden birkaç musiki âliminden birisi oluşuyla kazanmıştır. Geleneksel sistemin, artık önünde durulamaz biçimde zaafa uğramaya başladığını ve akıntıya karşı kürek çekmenin anlamsızlığını –hocalarının yönlendirmesiyle- erken fark edip, yüzyılların birikimi olan büyük bir repertuarın mühim bir kısmının bugün biliniyor olmasını sağlayan bir avuç musiki adamından biridir.

"Dört ana çıkış kapısı"nın en önemlisinden, *Mevlevîhâne* terbiyesinden geçmiş olan Ahmed Efendi, temsilcisi olduğu kültürün klasik merhalelerinden geçerek yetişti. *Eyüp Lâlîzâde İlk Mektebi*'nde okudu. 1881'de Hâfız Osman Efendi'den hâfızlık; babasından sülüs ve nesîh hat; 1884'de Reîsü'l-kurrâ Hoca Süleyman Efendi'den Kur'ân ilimleri; 1892'de dersiâm Râik Efendi'den yüksek dinî ilimler ve Arapça icâzetleri aldı. Meşk talebesi olan Neyzen Emin Efendi'den (1883-1945) *Hamparsum notası,* arkadaşı Rauf Yektâ Bey'den Batı notası öğrendi. Dinî ve lâdinî klâsik musiki meşkini babasından tamamladı. Ahmed Celâleddin Dede'den (1849-1907) aldığı derslere ek olarak Farsça, ney ve Batı notası öğrendiği

Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'den (1854-1911) gördüğü teşvik ve yardımlarla musikide bilgin derecesine yükseldi. Musikideki genel gidişin şuurunu derinlemesine kavramış olan Hüseyin Fahreddin Dede gibi büyük bir üstâdın yönlendirmeleriyle, tarihî bir misyon için, -Rauf Yektâ Bey ve Subhi Ezgi gibi- özel olarak yetiştirildi.

Henüz 16 yaşında *Bahâriye mevlevîhânesi*'nde *"kudümzenbaşılık"* makamına vekalet etmeye başladı. Babası Zekâi Dede'nin 1897'de ölümüyle bu görevi ve *Dârüşşafâka*'da musiki hocalığını asaleten yürütmeye başladı. Rauf Yektâ Bey, Ahmed Avni Konuk (1871-1938) ve Dr. Subhi Ezgi ile beraber musiki ilmi üzerine çalışmalara girişti. 1900'de *Yenikapı mevlevîhânesi* kudümzenbaşılığı görevini de üstlendi. Çeşitli camilerde imam ve hatip olarak görev aldı. 1904'den başlayarak çeşitli okullarda müdürlük veya öğretmenlik yaptı. 1914'de *Dârülbedâyi* musiki başmuallimi, 1916'da *Dârülelhân*'da musiki muallimi oldu. Sultan Abdülaziz'in oğlu şehzâde Seyfeddin Efendi'nin hususî imamlığında, Sultan Vahîdeddin'in baş mevlîdhânlığında bulundu. Sadrazam Said Halim Paşa'nın bir musiki mektebi haline gelmiş yalısında maaşlı çalışarak ders verdi. Musikide yetiştirdiği öğrencileri arasında Münir Nurettin Selçuk, Şerif Muhiddin Targan, Reşat Aysu (d. 1910-Hayatta), Kemâl Batanay (1893-1981), Zeki Ârif Ataergin (1896-1964), Mesud Cemil (1902-1963) ve Vecihe Daryal (1908-1970) gibi bir dönemin önde gelen müzisyenleri bulunan Irsoy, 1941'de kazandığı reîsülkurrâ ünvânını ölünceye kadar taşıdı.

Zekâizâde Ahmed Efendi.

Dârülelhân Türk Musikisi Âsârını Tasnif ve Tedkîk Heyeti'ndeki[36] çalışmalarıyla Türk musikisi tarihinin kapital eserleri arasında yer alan *İlâhiler, Bektâşî Nefesleri, Mevlevî Âyinleri* ve *Zekâi Dede Külliyatı* gibi birçok yayını gerçekleştirdi. Klâsik Türk musikisinin günümüze ulaşabilen repertuarı, büyük ölçüde onun ve arkadaşlarının hâfızasından ve icrasından notaya alınan eserlere dayanmaktadır. Dinî ve lâdinî formlardan bestelediği eserlerin sayısı 300 civarındadır.[37] Zekâi-zâde Ahmed Irsoy, "Dört ana çıkış kapısı" arasında en akademik seviyede sayılan "Mevlevîhâne" okulundan yetişen bir "Son Osmanlı"dır.

Lem'i Atlı

Bestekârlığıyla Türk musikisinin son dönemine silinmez bir mühür vurmuş bulunmasının yanı sıra, eşsiz diye nitelenen sesiyle de Türk musikisi dünyasında kendine önemli bir yer edinmiş olan Lem'i Atlı (1869-1945), Şîzemû aşiretinden Çerkes İbrahim Hakkı Bey'in oğludur. Küçük yaşta anne ve babasını kaybettiği için ablasıyla eniştesi tarafından büyütüldü. *Tezgâhçılar İlkmektebi*'nden sonra *Fatih Askerî Rüşdiyesi*'nde okudu. Özel hocalardan Arapaça ve Fransızca dersleri aldı. 1887'de mezun olduğu *Soğukçeşme Rüşdiyesi*'nden sonra bir süre *Mülkiye*'de[38] okudu. 1889'da *Dahiliye Nezareti*'nde kâtip ve nâzır mühürdârı olarak çalışmaya başladı. 1894'de *Zabtiye Nezâreti Mektûbî Müdürlüğü* başkâtibi oldu. Memuriyetinin ilk yıllarında başladığı *Takvîm-i Vekayi*[39] yazarlığını 18 yıl sürdürdü. 1907 yılında memuriyetten ayrılarak yalnızca musikiyle uğraşmaya başladı.

Lem'i Atlı, askerî rüşdiyede okurken sesinin güzelliği ile dikkat çekti. Musikişinas olan eniştesinin düzenlediği musiki toplantılarında yer aldı. Musiki öğrenmeye Hâfız Yusuf Efendi'den (1857-1925) aldığı derslerle başladı. 14 yaşındayken kendisini dinleyen Hacı Ârif Bey'den (1831-1885) takdir ve teşvik görüp öğrencisi oldu. Atlı'nın sanat hayatı ve anlayışı üzerinde önemli etkiler bırakan bu beraberlik, Ârif Bey'in öldüğü tarihe kadar sürdü. Henüz 14 yaşındayken bestelediği bir eserle musiki çevrelerinde tanınmaya başlayan Lem'i Atlı, Mahmud Celâleddin Paşa ve Said Halim Paşa gibi ileri gelen devlet adamları tarafından –devlet çatısı altında değil, özel olarak- himaye edildi. Dönemin önde gelen musiki ustaları arasında bulunan Hacı Faik Bey (1831?-1891), Bolâhenk Nuri Bey (1834-1910), Levon Hancıyan, Enderûnî Ali Bey (1830-1899) ve Rifat Bey'den (1820-1888) de faydalandı. 'Muhteşem' sıfatıyla nitelendirilen sesiyle mehtap âlemlerinin vazgeçilmez musikicisiydi. Okuduğu şarkı ve gazeller edebî eserlere bile konu olmuş, kendisine "Boğaziçi Bülbülü" lâkabını kazandırmıştı.

Türk musikisinin en büyük şarkı bestekârlarından biri olan Lem'i Atlı, bestekârlık anlayışı bakımından Hacı Ârif Bey ekolüne bağlı kalmış, çağını yakalamış olan

çok sayıdaki eseriyle kalıcı olma başarısını göstermiştir. Birikimini aktardığı öğrencileri arasında Bimen Şen (1873-1943) ve Ârif Sami Toker (1926-1997) gibi bestekârlar da bulunan Atlı'nın, hayatının son yıllarında kaleme aldığı *Hâtıralar*'ı,[40] yaşadığı dönemin ve öncesinin musiki dünyası konusunda önemli belgeleri içermektedir. Eserlerinin, dönemin ünlü okuyucuları tarafından plâklara okunup sahnelerde ve radyo mikrofonlarında seslendirilmesi, ününün ülke çapına yayılmasını sağlamıştır. Türk musikisi repertuvarında bulunan eserlerinin sayısı, 1'i saz eseri, kalanı sözlü eser olmak üzere 170 civarındadır.[41]

Subhi Ezgi

Musiki nazariyatçısı, bestekâr ve tamburî Subhi Ezgi (1869-1962), amatör kanunî ve kemanî İsmail Zühdü Bey'in oğludur. Musikiyle iç içe bir aile ortamında yetişti. 5 yaşında başladığı ilk mektepte kısa sürede dikkat çekerek *"ilâhicibaşı"* oldu. 11 yaşındayken *Muzıka-yı Hümâyûn*'da görevli Kolağası Vefâlı Tahsin Efendi'den (?-?) keman ve musiki dersleri almaya başladı. Babasının da hocası olan Kanunî Hacı Ârif Bey'den (1862-1911) Batı notası ve çeşitli eserler öğrendi. Medenî Aziz Efendi'den (1842-1895) fasıllar meşk etti.

Lem'i Atlı.

Arkadaşı olan Rauf Yektâ Bey'den *"İşaretli Hamparsum notası"*nı öğrenerek, bilen kimsenin kalmadığı *"Dilsiz Hamparsum notası"* adı verilen gizli işaretli nota sistemini kendi kendine çözdü. Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'den repertuvar, ney ve nazariyat dersleri aldı. 17 yaşında, kendisinden 35 kadar tam faslı meşk ettiği Zekâi Dede Efendi'nin talebesi oldu. *Kozyatağı Rifaî Tekkesi* şeyhi Halim Efendi'den (1824-1897) sînekemanı ve tambur öğrenerek 100 civarında saz eserini meşk etti. Yetişmesine zemin hazırlayan bu ortam itibariyle "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" arasında "Mevlevîhâne" kapısının yetiştirdiği ve gelecekte Türk musikisi dünyasını sürükleyecek bir çok uygulamanın içinde bulunmuş önde gelen bir musiki ustasıdır. Geleneksel tambur tavrının önemli bir temsilcisi olan Halim Efendi'den öğrenip öğrencilerine öğretmekle, Tamburî Cemil Bey'in Türk musikisi dünyasına gelişiyle ortadan kalkan "kadim tambur tavrı"nın kendisinden sonraki yıllara ulaşmasını sağladı. Bir süre, Sadettin Arel'in de hocası olan Edgar Manas'tan (1875-1964) ders alarak Batı müziği ve armoni öğrendi.

Ezgi, 23 yaşında *Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne*'den mezun oldu. *I. Dünya Savaşı*'nda *Beykoz Serviburnu Hastanesi* başhekimliğinde bulundu. 1932'de *Belediye Konservatuarı Türk Musikisi Tedkik ve Tasnif Heyeti* üyeliğine getirildi. Bu kurumda birlikte çalıştıkları Rauf Yektâ Bey, Ali Rifat Çağatay (1867-1935) ve Ahmed Irsoy'la yüzlerce Türk musikisi klâsik eserinin yayınını gerçekleştirdi. O yıllarda hayatta bulunan eski ustaları, hânendeleri, *zâkirbaşı*ları ve *âyinhan*ları bir araya getirerek hâfızalarındaki eserleri notaya alan ve Türk musikisi repertuvarının büyük bir bölümünü kayda geçiren ekibin içinde yer aldı. 1913'den 1955'e kadar Sadettin Arel ve Ord. Prof. Dr. Salih Murad Uzdilek'le (1891-1967) birlikte yürüttükleri çalışmalarla, adına *"Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi"* denilen ve Türk musikisi dünyasında yaygın bir geçerlilik kazanan teorik sistemin kurucularından biri oldu.

Sâdettin Kaynak.

Subhi Ezgi'nin en önemli hizmetlerinden biri de, unutulma sebebiyle eksik veya yarım olarak gelen bazı büyük eserleri *metin tamiri* usûlüyle klâsik Türk musikisi repertuvarına kazandırmasıydı. Kutbünnâyî Osman Dede'nin (1652?-1730) *Mîrâciye*'si üzerinde 30, Itrî'nin *Nât*'i üzerinde ise 10 yıl çalışarak bu büyük çaplı eserlerin yayınlanıp ortaya çıkmasını sağladı. Türk musikisinin en dikkate değer eserlerinden biri olan *"Besteli Mevlîd"* üzerindeki çalışması ise ölümüyle yarım kaldı.

Subhi Ezgi, birikimini aktardığı çok sayıda öğrenci yetiştirdi. Öğrencisi olduğu Şeyh Abdülhalim Efendi ve Zekâi Dede gibi büyük musiki adamlarına Batı notası öğreterek hocalık etmiş olması ilgi çekicidir. Bestelediği

eser sayısı 700'den fazla olmasına rağmen 165 tanesini yayınlanmaya değer görüp kalanını imha etmiştir. *Durak, peşrev, saz semaîsi, oyun havası, taksim, beste, ağır semaî, yürük semaî, marş* ve *şarkı* formlarından bestelediği eserleri bulunmaktadır. Şarkılarından 30 kadarını, Musâhibzâde Celâl'in (1868-1959) yazdığı *Lâle Devri Opereti* için bestelemiştir. Tevfik Fikret'in şiirinden bestelediği ve Lavignac tarafından çokseslilendirilmiş olan *"Bir fedâi milletiz merdoğluyuz Osmanlıyız"* mısraıyla başlayan *"Vatan şarkısı"*, marş olarak ün kazanmış bir eseridir.[42]

Rauf Yektâ Bey

"Nây kırılsın tanbûr âh ü efgan eylesin
Hazret-i Yektâ Raûf'u aldı âğuşa ebed
Bâkiyâ geldi dü çeşmimden sirişk-i fırkat
Kutb-ı nâyî ney gibi hâmûş oldu elmeded"
Abdülbâki Gölpınarlı

Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Türk musikisi tarihinin en önde gelen nazariyatçılarından biri ve çağdaş mânâdaki ilk müzikologudur. Neyzen, tamburî, bestekâr ve hattattır. Önemli bir bölümünü klasik usûllerle tamamladığı öğrenim hayatında ilk mektep ve Rüşdiye tahsilinden sonra *Lîsân-ı Mekteb-i Âlî*'nin Fransızca bölümünden mezun oldu. Özel hocalardan Arapça ve Farsça öğrendi. Henüz 13,5 yaşında ve talebe iken *Dîvân-ı Hümâyûn*'da memuriyet hayatına başladı. 38 yıllık devlet hizmetinden *"beylikçi muavini"* rütbesiyle emekli oldu.

Rauf Yektâ Bey, klasik usullere sıkı sıkıya bağlı bir sanat eğitiminin yanı sıra ilmî seviyesi tartışma götürmez çağdaş bir eğitimden geçti. İlk ney derslerini *Kulekapısı Mevlevîhânesi* dervişleri Sabri Dede (?-?) ve Hacı Ali Dede'den (?-?) aldı. Daha sonra *Yenikapı Mevlevîhânesi* neyzenbaşısı Cemâl Dede (1860-1899) ile Aziz Dede'den (1835-1905) bu sazı öğrenmeye devam etti. *Yenikapı Mevlevîhânesi* şeyhi Celâleddin Dede'den (1849-1907) tambur öğrendi. 7 yıldan fazla öğrencisi olduğu Zekâi Dede, Ahmed Irsoy ve Bolâhenk Nûri Bey'den (1834-1910) meşk ederek hâfızasındaki büyük çaplı klasik repertuvarı oluşturdu. Rauf Yektâ Bey, Türk musikisinin hiç kimse tarafından bilinmeyen beste şekillerine ve örneklerine kadar büyük çaplı bir birikimi hâfızasında taşıyan, *"meşk"* geleneğinin yetiştirdiği son şahsiyetlerden biridir. Onu farklı kılan en önemli özellik ise her biri devrinin en büyük ustaları arasında yer alan hocaların rahle-i tedrîsinden geçmek suretiyle özümseyerek kazandığı geleneksel musiki değerlerinin yanı sıra, Batı'daki müzikolojik kaynakları incelemiş mücehhez bir müzikolog kimliğiyle ait bulunduğu sisteme herkesten farklı bir ilmî gözlükle bakabilmesi olmuştur. Musikinin ses fiziğiyle ilgili bahislerini, matematik ilminin önde gelen simalarından Salih Zeki Bey'den (1864-1921) öğrendi. *Galata (Kulekapısı) Mevlevîhânesi* şeyhi Atâullah Dede (1842-1910) ve Celâleddin Dede ile musiki nazariyatı konusundaki çalışmalarının sonucunda kendi yaptığı bir sonometreyle Türk musikisi ses sistemini üzerinde taşıyan tambur sazının perde ve aralıklarını ölçmeye muvaffak oldu.

Rauf Yektâ Bey, *Dârülelhân*'ın kurulduğu yıldan itibaren bu kurumda vermeye başladığı musiki nazariyatı ve musiki tarihi derslerini, bu okulda Türk musikisi eğitimine son verildiği 1926'ya kadar sürdürdü. Aynı tarihten ölümüne kadar da yine bu kurumun çatısı altında faaliyet eden *Türk Musikisi Âsârını Tesbit ve Tasnif Hey'eti*'nin başkanlığını sürdürerek arkadaşları Muallim İsmail Hakkı Bey, Mes'ud Cemil, Ahmed Irsoy, Subhi Ezgi ve Ali Rifat Çağatay'la birlikte kendilerinin ve dönemlerinde yaşayan, "Geleneğin son büyük ustaları"nın hâfızalarında Cumhuriyet dönemine kadar ulaşan çok sayıda Türk musikisi klasik eserinin -bugünkü Türk musikisinin yazı sistemi olan- Batı notasına alınmasını sağlayarak unutulmaktan kurtardı. Ki bu eserler, en başta nakleden isimlerin kıdem ve müktesebatları göz önüne alınarak Türk musikisinin en sağlam kaynakları olarak değerlendirilmiştir.

1898'de *İkdam* gazetesinde yayımlanan ilk makalesinden başlayarak ölümüne kadar yazdığı inceleme ve araştırma yazılarının sayısı 400 civarında olan Rauf Yektâ Bey'in yazıları *İkdam*'dan başka *Şehbal, Yeni Mecmua, Hâle, Nota* gibi yerli dergi ve gazetelerin dışında *Revue Musicale* ve *Monde Musicale* gibi Avrupa'nın önde gelen müzikoloji yayınlarında yer aldı. 1922'de Paris'te yayımlanan Albert Lavignac'ın yönettiği *Encylopedie de la Musique* adlı dünyaca ünlü ansiklopedinin Türk musikisi için ayrılan -ve çok

kıymetli bir müzikolojik çalışma niteliğini haiz- 120 sayfalık kısmını 1 yıllık bir çalışmayla kaleme aldı.

Mevlevîlik müntesibi olan Rauf Yektâ Bey, Aynı zamanda şeyhleri konumunda bulunan *Bahâriye Mevlevîhânesi* şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Atâullah Dede ve Celâleddin Dede'nin şuurlu teşvikleriyle müzikoloji faaliyetlerine yöneldi. Çalışmalarıyla çağdaş Türk müzikolojisinin temellerini atan musiki adamı olarak Türk musikisi tarihine geçti. Ortaya koyduğu çalışmalar, uzun yıllar birlikte çalıştığı teorisyenler Sâdeddin Arel ve Subhi Ezgi'nin sonraki yıllarda geliştirecekleri ilmî çalışmaların öncüsü ve hazırlayıcısı oldu. Musiki hayatındaki bu önemli ayrıntı, Rauf Yektâ Bey'i ortaya çıkaran asıl kaynağın, arkadaşı ve hocası Zekâi-zâde Ahmed Bey gibi "Mevlevîhâne" okulu olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.[43]

Dr. Subhi Ezgi.

Kemanî Abdülkadir Bey

Bestekâr, kemanî, musiki nazariyatçısı, zâkir ve hânende Abdülkadir Töre (1873-1946), *Sultan Abdülaziz dönemi*nde (1861-1876) Türkiye'ye elçi sıfatıyla gelerek (1873) Doğu Türkistan'ın Osmanlı Devleti'ne bağlanma işlemlerini yürütmüş olan, *Füsûsu'l-Hikem* şerhi sahibi Seyyid Yâkub Han'ın oğludur. 1878-1882 yılları arasında ailece sığınmacı olarak bulundukları Hindistan'da Kişmir'in Srinagar şehrinde özel öğrenim görerek başladığı ilk öğrenimini İstanbul'a gönderilince *Yusufpaşa Mekteb-i Osmânîsi*'nde tamamladı. *Davutpaşa rüştiyesi ve idâdisi*nden mezun oldu. 2 yıl devam ettiği *Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne*'yi bitirmeden ayrıldı. *Dâhiliye* ve *Hâriciye* nezâretlerinde memur olarak çalıştı.

12 yaşında musikiye başlayan Töre, Kanunî Halid Bey'den (1853-1920) kanun, Kirkor Efendi'den (1868-1938) ney, Tatyos Efendi'den (1858-1913) keman ve Albert Braun'dan Batı usûlü keman dersleri aldı. Hacı Nâfiz Bey (1849-1898) ve *Hekimoğlu Ali Paşa Camii*[44] müezzini ve *Seyyid Nizam Dergâhı* zâkirbaşısı Fehmi Efendi'den (?-1935) durak ve ilâhi, Hacı Kirâmi Efendi'den (1840-1909) ise fasıllar meşk etti. Seçtiği keman sazını musiki hayatı boyunca kullandı. 1914'de *Dârülbedâyi* açılınca bu kurumun ilmî heyetinde yer aldı. Tanburî Cemil Bey'in vefatından sonra *Dârülbedâyi*'de *baş sâzende* sıfatıyla çalışmalarına devam etti. 1918'den itibaren yaklaşık on yıl, evinde açtığı ve Türk musikisi sivil öğretim tarihinde *Gülşen-i Musiki Mektebi* adıyla anılan okulda yüzlerce musikici yetiştirdi. Türk musikisinin gelişmesi ve yükselebilmesi için İstanbul'da bir konservatuvar açılması gerektiğini vurgulayan bir rapor hazırlayarak dönemin hükûmetine sundu. Raporunun önemi ilerki yıllarda anlaşılıp kabul görmesi üzerine *Dârülelhân*'ın kurulması görevine bazı musikicilerle birlikte tayin edildi. Fikir babası ve kurucusu olduğu *Dârülelhân*'ın kuruluşundan sonra bu kurumda nazariyat öğretmeni ve kemanî olarak görev aldı. İstanbul okullarının musiki müfettişliğinde bulundu. Ölümünden önceki son resmi görevi *Dârüşşafâka* musiki hocalığıdır.

Hüseyin Sâdeddin Aral.

1913 ve 1921 yıllarında iki kere yayınlanan *Usûl-i Tâ'lîm-i Keman* adlı bir keman metodu yazmış bulunan Töre, Türk musikisinde Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Rauf Yekta'dan önceki dönemde boşluğu hissedilen musiki nazariyatı konusunda kitaplar yazıp yayınlamasına rağmen ders notlarından derleyerek oluşturduğu *Türk Musikisinde Terakki ve Tekâmül* adlı eserini bastıramadı. Kurduğu okulda yetiştirdiği öğrenciler arasında en önde gelen isimlerden biri olan Ekrem Karadeniz (d. 1904-ö. 1981) bu notlardan faydalanarak *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabı yayınlamıştır.[45] Musiki hayatı boyunca oluşturduğu arşiv, başta Türk musikisinin en büyük eseri olarak bilinen *Mîrâciye* olmak üzere binlerce unutulmuş eseri kapsamaktadır. Dinî ve dindışı beste şekillerinden 200 civarında eserin sahibidir. Töre, "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" arasına "Dergâh" çevrelerinden yetişerek katılmış ve bir döneme mührünü silinmez bir biçimde vurmuş musikişinaslardan biridir.[46]

Hüseyin Sâdeddin Arel

Hüseyin Sâdeddin Arel (d. 1880-ö. 1955), Türk musikisi tarihinin kaydettiği en büyük bilginlerinden

biri; Türk musikisi tarihinde alabildiğine geniş bir yelpazeye yayılan beste şekillerinde en fazla eser veren bestekârlardan başlıcası ve Türk hukuk tarihine geçmiş önde gelen hukukçulardan biridir. Kazasker Mehmed Emin Efendi'nin oğludur. *İlmiyye* ailesi çocuklarının eğitimine erken başlanması geleneğine uyularak özel hocalarla henüz 5 yaşında evde başlanan eğitimine, 6 yaşında kaydedildiği ilk mektepte devam etti. *İzmir Fransız Koleji*'nden mezun oldu. Medrese eğitimi görerek *'İstanbul rüûsu'* denen en yüksek medrese diplomasını aldı. Resmî ve özel derslerle Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca ve İngilizce'yi mükemmelen öğrendi. 1906 yılında *Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne*'den birincilikle mezun oldu. Bu şekilde *Tanzimat*'ın iki kutuplu -klasik ve modern- eğitim anlayışına uygun olarak yetişti. Henüz 15 yaşındayken, *Bâb-ı Âlî*'nin tahsilli gençler için uyguladığı gelenek gereği, *Aydın eyalet valiliği* emrinde girdiği devlet hizmetinde çeşitli kademelerde çalıştıktan sonra ilk üst düzey görevi müsteşarlıktı. *1914'de Defter-i Hâkânî Nâzırlığı*'na, bir yıl sonra da, 1918'de emekli olduğu *Şûrâ-yı Devlet Tanzîmat Dairesi* reisliğine getirildi. 23 yıllık devlet hizmetinden sonra mesleğini avukatlıkla devam ettirdi.

Kemanî Abdulkadir Bey (Töre) (1937)

Musiki eğitimine 10 yaşında Batı musikisi dersleri alarak başladı; Şeyh Cemal Efendi'den ud ile Türk musikisi dersleri alarak ve 16 yaşından sonra İstanbul'da Şekerci Cemil Bey'le (1867-1928) ve çeşitli hocalardan aldığı ney, nısfiye, girift, keman, kemençe, viyola, viyolonsel ve piyano dersleriyle devam etti. Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve füg öğrendi. Enstrümantasyon, orkestrasyon ve kompozisyon bahislerini ise kendi kendine tahsil etti. Dinî ve lâdinî Türk klâsik musikisi bahislerini Hüseyin Fahreddin Dede ile çalıştı. Böylece Türk ve Batı musikilerini nazarî ve uygulamalı olarak değerlendirip karşılaştırabileceği; hayalini kurduğu "Çoksesli Türk musikisi"nin temellerini atabileceği; gelecekteki Türk musikisi eğitim, öğretim ve uygulama alanlarını üzerine oturtabileceği çağdaş bir zeminin birikimini elde etmeye çalıştı. Bu anlayışla, çeşitli Türk musikisi sazlarını ıslâh etme çarelerine başvurdu. Dr. Subhi Ezgi, Rauf Yektâ Bey ve Ord. Prof. Dr. Salih Murad Uzdilek ile birlikte oluşturup sistemleştirdiği Türk musikisi nazariyatı ve ses sistemi Türk musikisinin hâlen kullanılan ve eğitimle birlikte uygulamada geçerli olan tek sistemdir. Bugün Türkiye'de, Türk ve Batı musikileri alanlarında halen kullanılmakta olan musiki terimlerinin tamamına yakını Arel tarafından ortaya konulmuştur.

Sadeddin Arel, musiki eğitimcisi olarak da önemli faaliyetlerde bulundu. Benzersiz bir çapta olan kütüphanesinin bulunduğu evi, eğitim ve öğretim formasyonlarını gerçekleştirdiği en önemli mahfil olmakla birlikte, *Dârü't-tâlîm-i Musikî Cemiyeti, İstanbul Belediye Konservatuvarı,* kendi kurduğu *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği* ve önde gelen öğrencisi Ercümend Berker'in kurduğu *Üniversite Korosu*'nda dersler verdi. 1943'de, *İstanbul Belediye Konservatuvarı*'nda Türk musikisi bölümünün ve *'İcra Heyeti*'nin kurulması görevlerini üstlendi. Kafasındaki çağdaş ölçülerle kurduğu bu bölümlerde nazariyat, armoni, musiki tarihi ve prozodi dersleri verdi. En önemli eserlerinden biri olan *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*'ni, buradaki öğretmenliği için kaleme aldı.

Çocukluğundan itibaren oluşturmaya başladığı ve büyük bir çapa ulaştırdığı kütüphanesi, 1922'deki İstanbul işgali günlerinde evine müttefik askerlerince el konulduktan sonra çıkan bir yangınla kül oldu. Bu felâkette 10.000 civarında basma ve 200 kadar değerli elyazması kitabı yandı. Sonradan tekrar oluşturduğu kütüphane, ölümünden sonra ailesi tarafından *Türkiyat Enstitüsü*'ne bağışlandı.

1909-1914 yılları arasında yayınladığı *Şehbâl* ile 1939-1940 arasında yayınladığı *Türklük* mecmuaları, Türk basın tarihinin önemli yayın organları arasındadır. 1948 yılında kurduğu *Musiki Mecmuası,* yayın hayatını halen sürdürmekte, dünyada –devlet veya herhangi bir

kuruluş tarafından desteklenmeden yayınlanan- en uzun ömürlü müzikoloji mecmuası ünvânını taşımaktadır. *Türk Musikisi Kimindir* ve *Prozodi Dersleri* adlı eserlerinin yanı sıra çok sayıda konferans ve makalenin sahibidir. Türk musikisinin hemen her beste formundan 700 civarında eser bestelemiş olan Arel'in bu eserlerinin yaklaşık olarak onda biri "Çoksesli Türk musikisi"ne örnek olarak besteledikleridir. Ölümünden sonra öğrencilerinin devam ettirerek kurumlaştırdığı *"Arel Ekolü"* denilen bir kültür ve sanat mirası bırakmıştır.

Sâdeddin Arel, öğrenim hayatının hâkim çizgisi olan hem geleneksel (Medrese) hem de çağdaş (Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne) eğitim sistemlerinden yetiştiği gibi musikiyle ilgili eğitimini de iki kutuplu olarak tamamlamasıyla dikkat çekmektedir. Bir Mevlevî muhibbi olarak, *Bahâriye Mevlevîhânesi* şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den musiki öğrenir ve hocası olan bu büyük usta tarafından -Ahmed Irsoy ve Rauf Yektâ Bey gibi- gelecek için yönlendirilirken, aynı sırada Batı musikisi dersleri de alıyor, ana dili gibi vâkıf olduğu 5 Doğu ve Batı lisanıyla dünyadaki müzikoloji çalışmalarını birincil kaynaklarından takip ediyordu. Bu çalışmaların sonucunda elde ettiği büyük birikim, gelecekte yakın çalışma arkadaşları Rauf Yekta ve Subhi Ezgi'yle birlikte ortaya koyacakları nazarî sistemin temellerini oluşturdu. Böylece, altyapı çalışmalarını Rauf Yektâ'nın oluşturduğu, gelecekte *"Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi"* adıyla bütün Türk musikisi dünyasını kapsayacak ve genel kabul görecek olan nazariyeyi kuran musiki adamı olarak Türk musikisi tarihine geçti.

Subhi Ziyâ Özbekkan.

Yetişme tarzı ve eğitimiyle ilgili olarak geçirdiği safhalar, "Dört ana çıkış kapısı"nın hem "Tekke", hem de "Vezir-vüzerâ konakları" kısmından geçmektedir. Musiki hayatındaki bu önemli ayrıntı, Sâdeddin Arel'i ortaya çıkaran asıl kaynağın, arkadaşları Zekâi-zâde Ahmed Bey ve Rauf Yektâ Bey'de olduğu gibi "Mevlevîhâne" okulu olmasının yanı sıra, onlardan farklı olarak mekânını "konak"ların oluşturduğu "aristokrat çevreler" olduğunu ortaya koymaktadır. [47]

Subhi Ziyâ Özbekkan

Subhi Ziyâ Özbekkan (d. 1887-ö. 1966) ailesi ve yetişmesi itibariyle "Dört ana çıkış kapısı" içerisinde tam mânâsıyla "Vezir-vüzerâ konakları"nın mekânını teşkil ettiği "aristokrat çevreler"den çıkmış bir "Son Osmanlı"dır. Babası Vezir Ziyâ Paşa (1847-1929), annesi Vezir Sami Paşa-zâde Vezir Subhi Paşa'nın kızıdır. Özel derslerle yetiştirildi. Fransızca ve Farsça gibi dilleri çocukluğunda öğrendi. Yüksek öğrenimini *Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne*'de tamamlayarak üst düzey yöneticiliğine kadar ulaştığı *Hâriciye Nezâreti*'ndeki memuriyetine henüz 16 yaşındayken başladı. Bir süre serbest avukatlık yaptı. 1952'deki emekliliğinden sonra 1961'e kadar musiki alanındaki engin görgü ve birikimini *Ankara Radyosu*'nda sanat müşaviri ve Türk musikisi üslûp öğretmeni olarak görev alarak değerlendirdi. Türk musikisi icra tarihine *Küçük Koro* adıyla geçen topluluğun kurucusudur. Özbekkan, bir musiki adamı olarak, babası Ziya Paşa'nın bir dönem İstanbul'unun en önde gelen musiki mahfillerinden biri haline getirdiği konağındaki musiki ortamında yetişti. Çoğu, konaklarının müdavimi ve babasının himâyesindeki musiki ustaları olan Kemençeci Vasil (1845-1907), Hacı Kirâmi Efendi (1840-1909), Leon Hancıyan, Rauf Yektâ Bey, Ali Rifat Çağatay, Udî Nevres Bey (1873-1937), Üsküdarlı Ziyâ Bey (1877-1926), Lavtacı Andon (?-1915?), Tamburî Cemil Bey, Kaşıyarık Hüsameddin Bey (1840-1921) ve Kemanî Kirkor (1868-1938) gibi isimlerden meşk etti. Musikiyi eski "meşk" usûlüne bağlı olarak tahsil ettiği için nota öğrenmedi. Musikideki varlığıyla bu bakımdan eski sistemin en son temsilcilerinden biri olarak kabul edilmek gereken bestekârlardan biridir.

Şerif Muhiddin Targan; (1924, New York)

Özbekkan saz musikisi alanında Refik Fersan'ın bestekârlığında kendini gösteren hayatiyetin sözlü musikideki yansıması ve gelenekçi çizginin son büyük bestekârlarından biri olarak Türk musikisinin son dönemine damgasını vurdu. Bestekârlık çalışmalarını sürdürdüğü yıllarda yozlaşma eğilimi gösteren musiki ortamında incelmiş

bir zevkin ürünü olduğunu hemen belli eden ve 'ağırbaşlı' sıfatıyla nitelenebilecek olan eserleriyle genel gidişe karşı koyan belli başlı birkaç musiki adamından biri oldu. Eserleri teknik mükemmeliyetleri ve sıra dışı estetik nitelikleriyle "direnen gelenek"in ve Osmanlı döneminin sonlarında iyice gerileyen musiki kültürünün ve anlayışının arasından sıyrılarak kendini kuvvetle hissettiren soylu bir yaklaşımın üstün örnekleri arasında yer aldı.

Özbekkan'ın böyle bir seviyeye ulaşmasında içinde yetiştiği seçkin kültür ve sanat muhitinin süzgecinden geçerek gelişen ve incelen zevkinin yanı sıra sanatının somut malzemesini seçerken –basmakalıp ezgilerden hep kaçınması, hiçbir eseri için belli bir sanat seviyesinin altında kalan şiirlere itibar etmemesi gibi– elden hiç bırakmadığı titiz yaklaşım da önemli bir rol oynadı.

Cevdet Çağla.

Özbekkan'ın musikisi hızla değişen hayatla cesaretle hesaplaşan bir duyarlılığı yansıtır. Birçok eserinde olgun bir şahsiyetin zamana, eşyaya ve olaylara bilgece yaklaşımı hissedilir. Fakat bu yaklaşımı ustaca yansıtan bestekârın dünyaya fildişi bir kuleden bakmadığı, hayatın tam içinde yer aldığı rahatlıkla müşahede edilebilir. Birçok eserinde bir daha geri gelmeyecek olan "o eski güzel günler"in "dillere destan aşkları"nın artık hiçbir şey ifade etmemeye başladığı "zamâne" karşısında, gün görmüş bir asilzâdenin çaresiz fakat vakarlı, neyi özlediğini iyi bilen ve geçmişle hâlihazır arasındaki farkı açık seçik görebilen uyanık tavrı içindedir. Özbekkan, yetişme tarzının ve içinden çıktığı ortamın yanı sıra, hayatının ve yaşama biçiminin yansıması olan eserlerinin bu özellikleriyle de Türk musikisinin "Son Osmanlıları"ndan biridir.[48]

Şerif Muhiddin Targan

Şerif Muhiddin Bey (d. 1892-ö. 1967) Türk musikisi tarihinin yetiştirdiği ud virtüözlerinin en önde gelenlerinden biridir. Aynı zamanda bestekâr ve ressam olan Targan, *Mekke Şerîfi* ve *Meclîs-i Âyân* ikinci reisi Ali Haydar Paşa'nın oğlu olmasından anlaşılacağı üzere, Subhi Ziyâ Özbekkan gibi "dört kaynak"ın "konak" mahfillerinden, Osmanlı aristokrasisi çevresinden yetişti. 18 yaşına kadar süren özel eğitimi sırasında gördüğü diğer derslerin yanı sıra Arapça, Farsça, İngilizce ve Fransızca öğrendi. *Dârülfünûn*'un *Hukuk* ve *Edebiyat* şubelerinden diploma aldı.

3 yaşında piyano, 6'sında ise ud eğitimine başlatılarak musiki sanatına yönlendirildi. Henüz 13 yaşındayken şöhretli bir udî olarak anılmaya başladı. Musikinin genel bahislerini Ali Rifat Çağatay ve Ahmed Irsoy'dan aldığı derslerle öğrendi. Musikişinas olarak yetişmesinde en büyük tesiri, babasının himayesiyle düzenli bir biçimde devam ettikleri konaklarını bir musiki mahfili haline getiren dönemin ünlü musiki ustalarından aldı. İlk bestesini yaptığı 13 yaşından bir yıl sonra başladığı viyolonsel sazında üstün bir çizgiye erişti.

Münir Nurettin Selçuk. 1919, Muzika-i Hümâyûn Mülâzım Üniformasıyla.

1924'de, ABD başkanı Theodore Roosvelt'in oğlu, yakın dostu Archibald Roosvelt'in himâyesi ve davetiyle -biraz da vatanındaki musiki ikliminin geriye doğru hareketinin bir neticesi olarak- gittiği New York'ta 8 yıl yaşadı. Bu ülkede verdiği ud ve viyolonsel resitalleri birer sanat hadisesi olarak değerlendirildi. Dönemin önde gelen münekkitleri Leopold Godowsky, Jascha Heifetz, Auer, Fritz Kreisler ve Muscha Elman gibi isimler ABD'nin en önde gelen yayın organları için kaleme aldıkları yazılarda Targan'ın udunu Pagannini'nin kemanına eş gösterdiler. Bazı gazetelerde ise viyolonsel icracılığı övülerek udda gösterdiği başarıyla Segovia'nın gitarda ulaştığı çizgiyi aştığı belirtildi.

Türkiye'ye döndükten iki yıl sonra 1934'de aldığı bir davetle Irak'a giden Targan, bu ülkede kaldığı 14 yıl boyunca Batı ve Doğu musikileri kısımlarından oluşan Bağdat Konservatuvarı'nı kurdu ve yönetti.[49] İstanbul'a döndükten sonra Arel'in istifasıyla boşalan Belediye Konservatuvarı İlmî Kurulu başkanlığı görevine getirildi. 1920'de yazdığı ud metodu 75 yıl sonra 1995'de amatör ve çalışkan bir musiki müntesibi tarafından yayımlanabildi.[50] Türkiye'de ve çeşitli Arap ülkelerinde yayımlanmış çok sayıda plak çalışması bulunmaktadır.

Targan, Türk musikisinin Batı musikisi ölçülerinde yetiştirdiği en büyük virtüözdür. Onun virtüözlüğü –Udî Nevres, Tamburî Cemil veya Yorgo Bacanos'da (1900-1977) görülenin aksine- Türk musikisinin kendi geleneksel yapısı içinde gelişmiş olan bir ustalığı değil, Batı musikisi icra şekillerinin ud sazına uygulanmasıyla elde edilen ve daha çok sazın teknik imkânlarını ortaya çıkaran, kalbe değil kulağa ve akla hitap eden bir sâzendelik çabasının ürünüdür. Bu haliyle bile Türk musikisinde kendisinden sonra gelen sâzende ve bestekârlara –sazları udun haricinde de olsa- ufuk açmış bir musikişinastır. 25 kadar eserinin büyük bir bölümü saz musikisine ait eserlerdir ve Uşşak sazsemaîsi gibi birkaçı dışında, virtüözitesinin genel karakteristiğini ele veren teknik yönü önde giden eserlerdir.[51]

Refik Fersan

Bestekâr, tamburî ve lavtacı Refik Fersan (d. 1893-ö. 1965) bestekâr ve hânende olan babası Hâfız Mehmed Şemseddin Efendi'yi küçük yaşında kaybedince Sultan II. Abdülhamid'in *mâbeyncisi* olan eniştesi Faik Bey'in himayesiyle Bebek'te bir yalıda büyüdü. Her hafta düzenlenerek bu yalıyı devrin önde gelen musiki mahfillerinden biri haline getiren musiki toplantılarının içinde Tamburî Cemil Bey, Leon Hancıyan, Enderûnî Hâfız Hüsnü Bey (1858-1919), Lavtacı Andon, Rahmi Bey (1865-1924), Lem'i Atlı ve Neyzen Aziz Dede gibi dönemin ünlü musikişinasları arasında büyüdü. 1905'de Cemil Bey'den tambura başladı, aynı sıralarda Leon Hancıyan'dan ders aldı.

Bir süre *Robert Kolej*'de okuduktan sonra *Mekteb-i Sultânî*'den mezun oldu. Ailesiyle birlikte önce Mısır'a, oradan da 4 yıl kaldıkları ve kimya öğrenimi gördüğü ve Batı musikisi üzerine çalışmalarda bulunduğu İsviçre'ye yerleşti. 1917'de İstanbul'a döndüğünde *Dârülelhân*'a tambur hocası olarak alındı. 1918'de *Muzıka-yı Hümâyûn*'a Türk musikisi muallim muavini olarak yüzbaşı rütbesiyle tayin edildi. Aynı kurumda Türk musikisi kısmı şefliğine getirildi. 1923'de *Cumhuriyet*'in ilânıyla birlikte *Osmanlı sarayı*ndan kalan kurumların çoğu lağvedilirken musiki ile ilgili kadrolar *Cumhurbaşkanlığı* bünyesine nakledilince Ankara'da *Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti* şefi olarak görevlendirildi. 1927'de istifa ederek ayrıldı ve İstanbul'a döndü.

İstanbul'a yerleştikten sonra Münir Nureddin'in plak ve konser çalışmalarında yer aldı. 1937'ye kadar *İstanbul Radyosu*'nda da görev aldı. 1938'de *Ankara Radyosu* hizmete girince birçok arkadaşıyla beraber Ankara'ya gitti. 1949'da *Şark Musikisi Konservatuvarı*'nı kurmak üzere Suriye'ye davet edildi. 1950'de dönüşünden sonra *İstanbul Konservatuvarı İcra Heyeti*'nde ve *İstanbul Radyosu*'nda musiki çalışmalarını sürdürdü. Ölmeden önceki son görevi *Konservatuvar Tasnif Heyeti* başkanlığı idi.

Tamburuyla çok sayıda plağa taksimler dolduran ve çeşitli sanatkârlara eşlik eden Fersan *Mevlevî âyini*nden *ilâhi*lere, *peşrev* ve *sazsemaî*lerinden *sirto* ve *marş*lara, *kâr-ı nâtık*tan *kârçe*ye, *beste* ve *semaî*lerden *şarkı* ve *fantezi*lere kadar dinî ve lâdinî beste şekillerinin hemen hepsinden 400 civarında esere imza attı. Özellikle saz eserleriyle XX. yüzyıl Türk musikisinin en güçlü bestekârlarından biri olmasının ötesinde, Münir Nurettin ve Mesut Cemil gibi arkadaşlarında da görüldüğü gibi gelecek on yıllar boyunca Türk musikisine hayatiyet aşılayan bir musiki anlayışının önde gelen temsilcilerinden biriydi.

Yesârî Âsım Arsoy.

Saz eserleri bestekârlığında hocası Tamburî Cemil Bey'i yer yer aşmış olduğu rahatça iddia edilebilecek olan Fersan, klasik geleneklere bağlı fakat yeniliğe açık, yol gösterici ve tamamen kendine has bestekârlığıyla Türk musikisinin kendisinden sonraki dönemlerini ve kişilerini derinden etkiledi. Türk musikisindeki varlığı yalnızca bestekârlık ve icracılık boyutlarında kalmayan Fersan, *Ankara Radyosu* ve *İstanbul Konservatuvarı*'nda çalıştığı yıllarda çok iyi derecede bildiği *Hamparsum notası* sistemiyle yazılmış sayılamayacak kadar çok klasik eserin transkripsiyonunu gerçekleştirerek büyük ve tarihî bir hizmeti gerçekleştirdi. Refik Fersan da Sâdeddin Arel, Subhi Ziyâ Özbekkan ve Şerif Muhiddin Targan gibi, "Dört ana çıkış kapısı"nın "konak"lar mahfilinden yetişmiş bir "Son Osmanlı"dır.

Sâdeddin Kaynak

Türk musikisinin son döneminde bıraktığı silinmez iz tartışmasız biçimde herkes tarafından teslim edilen

bestekâr ve hânende Sâdeddin Kaynak (1895-1961) dinî musiki sahâsından yetişti. Dinî musiki icracısı olarak ulaştığı seviye yüksek bir kariyere tekabül etmesine karşılık yıllar yılı sarsılmayan asıl ününü gündelik musiki eserleri bestekârlığı ile kazanması ilgi çekicidir. Bu özelliğiyle Kaynak, çıkış noktası itibariyle *"cami"*; sanatında asıl şöhretini sağladığı zirveyi tutturduğu uğraş alanı itibariyle ise *"piyasa"* mensubu sayılmak gereken bir "Son Osmanlı"dır.

Kaynak, *Fatih Camii dersiâm*larından ve *Huzûr-ı Hümâyun hoca*larından Ali Alâeddin Efendi'nin oğludur. Musiki kabiliyeti küçük yaşta keşfedildi. Hâfız Melek Efendi'den *ilâhi* meşk ederek musiki çalışmalarına başlatıldı. Hâfız Şeyh Cemâl Efendi, Muallim Kâzım Bey (Uz) ve Neyzen Emin Dede'den (Yazıcı) musiki dersleri aldı. Tamamen eski tarz bir sistemle süren bu musiki eğitimine rağmen kendi kendine nota öğrenmeye heves etti ve başardı. Genç yaşında *hâfız* olduktan sonra *Dârülfünûn İlâhiyat Fakültesi*'nden mezun oldu. *Sultan Selim Camii* ve *Sultanahmet Camii*'nde *baş imam*lık ve *hatip*lik görevlerinde bulundu.

Refik Fersan.

Bestekârlığa 1926'da başlayan Kaynak 35 yıllık bestekârlık hayatında imza attığı 300'den fazla eserle halk arasında en çok tutulan bestekârların başında geldi. Dinî ve lâdinî musiki örneklerinden oluşan çok sayıda plakla şöhreti ülke çapına yayıldı. Mardin, Diyarbakır, Elâzığ ve Harput'ta geçen askerlik günlerinde halk musikisini; plak doldurmak ve konser vermek gibi vesilelerle gittiği Milano, Paris ve Viyana seyahatlerinde ise Batı musikisini inceleme fırsatı buldu. Bu incelemelerinin sonuçları, eserlerinde kuvvetle hissedilmektedir. Bestekârlığının en verimli yıllarında Türkiye'deki sinema dünyasında geniş bir seyirci kitlesi bulan Arap filmlerinin musiki uyarlamalarını gerçekleştirdi. Eserleriyle, kendisinden sonra gelen musikiciler üzerinde en fazla etki bırakmış bestekârlardan biri oldu. En çok taklit edilen eserleri cidi nitelikli olanlar değil de kazanç amacına yönelik film ve eğlence müzikleri olduğu için ismi, kendisinden sonraki musiki dünyası için kötü bir çığırın başlangıcı olmak talihsizliğiyle iç içe anıldı. Yetiştiği ve içinden çıktığı çevreler Türk musikisi eğitiminin geleneksel kuralları ile faaliyet eden "dinî musiki" çevreleri ve "cami"dir. Şöhreti yakaladığı yer ise "piyasa" olmuştur. "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" arasında bu ilgi çekici çıkış noktasıyla ve musikideki tartışma götürmez dominant şahsiyetiyle yer almaktadır.[52]

Ali Rifat Çağatay.

Münir Nureddin Selçuk

Ses sanatkârı ve bestekâr Münir Nureddin Selçuk (1899-1981) Türk musikisinin son dönemine silinmez mührünü vurmuş, geçmişten geleceğe kelimenin tam anlamıyla köprü olmuş ve gerçek bir inkılâpçı kimliğiyle "Türk Musikisinin Son Osmanlıları" arasında yer almış karizmatik bir şahsiyettir. *Dârülfünûn İlâhiyat Fakültesi Fars Edebiyatı Bölümü* müderrislerinden ve *Kadıköy Sultânîsi* Fransızca öğretmeni, şair Mehmed Avni Nureddin Bey'in oğludur. *Beyazıt İlkmektebi* ve *Soğukçeşme Askerî Rüşdiyesi*'ni bitirdikten sonra *Kadıköy Sultânîsi*'nde okudu. 1917'de ziraat tahsili için gittiği Macaristan'dan okulunu yarım bırakarak döndü.

Musikide ilk derslerini amatör bir musikişinas olan babasından aldı. 1915'de Kadıköy'de Ali Şâmil Paşa Konağı'nda faaliyet eden *Dârülfeyz-i Musiki Cemiyeti'ne*[53] girdi. Burada Edhem Nuri Bey'den 40 kadar fasıl meşk etti. Babasının konağında düzenlenen ve devrin önde gelen musiki ustalarının devam ettiği musiki meclislerinden feyz aldı. Rauf Yektâ Bey'in aracılığıyla Ahmed Irsoy'un 4 yıl öğrencisi oldu. Geleneksel Türk musikisi icrasının inceliklerini Bestenigâr (Üsküdarlı) Ziyâ Bey'den öğrendi. Yusuf Ziyâ Paşa'nın başkanlığı döneminde *Dârülelhân*'a sınavla girdi. Aynı dönemde yaşayan musiki üstadlarının hemen hepsinden feyz

alarak bilgi ve görgü dağarcığını genişletti. Ali Rifat Çağatay'ın (1867-1935) başkanlığını üstlendiği *Şark Musiki Cemiyeti*'nin[54] kurucuları arasında yer aldı.

Selçuk 1923'de *mülâzım* rütbesiyle *Muzıka-yı Hümâyûn*'a girdi. Kısa bir müddet sonra ilân edilen *Cumhuriyet*'le birlikte aynı rütbe ile –sonradan sivil olarak- *hânende* sıfatıyla *Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti*[55] kadrosuna geçti. 1926'da istifaen ayrılıp İstanbul'da serbest musiki hayatını sürdürmeye başladı. *Sahibinin Sesi* firmasıyla anlaşarak başladığı plak çalışmalarında 400 plağa şarkıdan türküye, gazelden en mutantan klasik eserlere ve çoksesli Türk musikisi denemelerine kadar 800 civarında eser okudu. Bu şirket hesabına 1927'de gittiği *Paris Konservatuvarı*'nda devrin önde gelen eğiticilerinden bir yıl süreyle şan, solfej ve piyano dersleri aldı.

Mes'ud Cemil.

Türk musikisi tarihinde bir ses sanatkârı olarak tek başına, frak giymiş biçimde, ayakta ve konser disiplini düzeninde musiki icrası Selçuk'la birlikte başladı. 1930'da *Fransız Tiyatrosu*'nda[56] verdiği ilk solo konseri büyük yankılar uyandırdı. Konser verdiği her mekânda sanatının ağırlığını etkili biçimde duyurmak ve büyük bir ciddiyet havası estirmekle de kendisinden önceki icracıların tamamından ayrılıyordu. Koro eşliğinde solo icrası da onun getirdiği yeniliklerdendir.

Selçuk'un bir ses sanatkârı olarak en büyük özelliği, Türk musikisindeki eski okuyuş üslûbuyla yeni bir anlayışı, fevkalâde hacimli sesinde birleştirerek soylu bir icra tekniği geliştirmiş olmasındadır. Üsküdarlı Ziyâ Bey ve Hâfız Osman Efendi'nin[57] (1867?-1910?) üslûplarından etkilenmiş olabileceğini belirten Selçuk, bu adların temsil ettiği geleneksel kaynaktan beslenerek fakat yeni bir üslûbun kurucusu olarak Türk musikisi tarihindeki yerini almıştır. Gazel tarzına yaklaşımıyla da ortaya alışılmıştan farklı bir özellik koymuştur. İleri yaşlarına kadar sesinin güzelliğini koruması da önemli özelliklerinden biridir.

Selâhattin Pınar (Sevim Tanürek'le)

1953'de Nevzad Atlığ'ın (d. 1925-Hayatta) istifasıyla boşalan *Konservatuvar İcra Heyeti* şefliğini sürdürdüğü yıllar, bu kurumun tarihinde en parlak dönem olarak nitelendirilen Selçuk 1920'de başladığı bestekârlık hayatında, çeşitli formlardan 150'den fazla -ve çok ilgi görmüş- esere imza atmıştır.

Selçuk yalnızca bir ses sanatkârı veya bestekâr değildir. Eski tarz *meşk*ten Fransa'daki Batı musikisi eğitimine; *Muzıka-yı Hümâyûn*'dan *Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti*'ne; *Dârülelhân*'dan *Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı*'na; *Fransız Tiyatrosu*'ndakilerden *Saray* ve *Şan* sinemalarındaki konserlerine ve taş plaklarından TV ekranlarına kadar *Osmanlı*'dan *Cumhuriyet*'e bir kültürel birikim köprüsüdür. Musiki hayatı boyunca kendisinden önceki ve sonraki kuşaklar arasında her bakımdan kelimenin tam anlamıyla gerçek bir nâkildir.

Yetiştiği üç ayrı geleneksel çevre; *"dinî musiki"*, *"konaklar"* ve halkın resmî ideolojiye rağmen kendi eliyle kurduğu *"cemiyetler"* itibariyle ve Türk musikisi dünyasındaki vazgeçilemez önemi haiz varlığıyla Münir Nureddin, "Türk Musikisinde Son Osmanlılar"ın en önde gelen üyelerinden biridir.[58]

"Türk Musikisinin Son Osmanlıları" nitelemesiyle Türk musikisi tarihinin son döneminden öne çıkardığımız bu on üç musiki adamı muhakkak ki kesin sayıyı ifade etmemekte, bu üstadların yanında zikredilmesi gereken isimler elbette bulunmaktadır. Özellikle *Konservatuvar Türk Musikisi Âsârını Tasnif ve Tedkik Heyeti*'ndeki çalışmalarına ilâve olarak bestekârlığı ve udîliğiyle bir döneme damgasını vurmuş olan Ali Rifat Çağa-

tay[59] (1867-1935) *"aristokrat çevrelerden"* ve *"konaklardan"* yetişmişti. Cevdet Çağla[60] (1900-1988) keza öyleydi ve ilâve olarak Münir Nureddin'de olduğu gibi musikişinaslığında *"cemiyet"* temeli göz ardı edilecek gibi değildi.

Yesârî Âsım Arsoy[61] (1900-1992), yetiştiği iklim itibariyle *"dinî çevrelerden"* ve *"hâfızlık"* geleneğinden ve tam halkın içinden çıkmış, şöhretini -tıpkı Sadeddin Kaynak'ta olduğu gibi, ne gariptir ki- *"piyasa"*da yapmıştı. Mes'ud Cemil[62] (1902-1963), Tamburî Cemil Bey gibi musikide çığır açmış ve bir dönemi kapatmış musikişinasın oğlu olarak babasından tevârüs ettiği büyük kabiliyetiyle Münir Nureddin örneğinde olduğu gibi Türk musikisi icrasına inkılâp –hatta ihtilâl- niteliğinde yenilikler getirmişti. Mes'ud Cemil Bey'in çıkış noktası ise hem *"geleneksel çevreler"*, hem *"modern bir sistem"*di. Ve son olarak Selâhattin Pınar[63] ise *"cemiyet"* kaynağından yetişmiş ve büyük olmasının yanı sıra silinmez bir iz bırakmış şöhretini ise *"piyasa"*nın *"bohem"* taraflarından kazanmıştı. Bu yönüyle hem *"Direklerarası"*nın bir uzantısı, hem de Şevki Bey çizgisinin –yaşantı itibariyle- bir devamı niteliğindedir. Pınar'ın da yetiştiği iklim ve Türk musikisinin bestekârlık anlayışına getirdiği yeni soluk bakımından diğerleri gibi bir *"Son Osmanlı"* olarak nitelendirilmesinde hiçbir sakınca bulunmamaktadır.

---

1 Bu görüşü benimseyen musikicilerin esas aldığı başlıca eserlerden biri Fârâbî'ye (d. 870-ö. 950) izafe edilen "Dü-şems" adlı saz eseridir.

2 Bkz.: Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, s. 10, İst., 1994.

3 Bkz.: *a.g.e.*, aynı sayfa. Ayrıca bkz.: İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri*, s. 20, İst., 1994 (4. Baskı); Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, s. 145-157, İst., 1989.

4 Bkz.: Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İst., 1986; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 17, 284, 445, 377; c. II, s. 250, Ankara, 1990.

5 Bkz.: Dr. Recep Uslu, "Ladikli Mehmed Çelebi Üzerine Şüpheler", *Musiki Mecmuası*, yıl: 51, sayı: 462, s. 33, Ekim 1998 tarihli nüsha.

6 Bkz.: Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, s. 29, İst., 1992.

7 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Yılmaz Öztuna, *Itrî*, Ankara, 1987.

8 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, s. 11-82, İst., 1992.

9 Bkz.: Etem Ruhi Üngör, *Türk Musikisinde Nota Yayıncılığı Yayınlar-Yayıncılar (Nota Basımında 100. Yıl)*, I. Milli Türkoloji Kongresi'nde sunulan tebliğin ayrı basımı, İstanbul, 6-9 Şubat 1978.

10 *A.g.e.*

11 Bkz.: 2 no'lu dipnotdaki eser, aynı sayfa.

12 Mehmet Güntekin, "Dede Efendi İle İlgili Bir Görüş Üzerine", *Tercüman Gazetesi*, 29 Ocak 1989 tarihli nüshanın "Kültür-Sanat" sayfası.

13 Bkz.: Etem Ruhi Üngör, *Karagöz Musikisi*, Ankara, 1989 ve Mehmet Güntekin, "Karagöz Musikisi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, s. 449-450, İst., 1994.

14 III. Selim Dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 282, Ankara, 1990.

15 Günümüzde sivil Türk musikisi eğitimi üzerine ciddî çalışmalar içinde bulunan Üsküdar Musiki Cemiyeti ve Üniversite Korosu gibi duayen müesseseler başta olmak üzere Türk musikisinin temel dinamiklerini oluşturan amatör nitelikli musiki kuruluşları, "notalı eğitim"e karşı herhangi bir olumsuz tavır takınmamalarına rağmen "meşk"i de göz ardı etmeyen bir çizgiyi takip etmektedirler. Hatta "resmî" Türk musikisi eğitiminin önde gelen kuruluşu İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın iki mühim "hoca"sı Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin, "meşk"in "olmazsa olmaz" bir Türk musikisi aktarım biçimi olduğu üzerinde ısrarla durmuşlardır. (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.: *San'at ve Kültürde Kök*, sayı: 1, Şubat 1981, s. 9; ve aynı dergi, sayı: 14, s. 2-3, Nisan 1982; ayrıca Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, s. 11-82, İst., 1992.)

16 Bkz.: Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, s. 199-216, İst., 1989.

17 Balyan Ailesi ve Türk mimarîsindeki yeri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Afife Batur, *"Balyan Ailesi," Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. II, s. 35-41, İstanbul, 1994.

18 Dolmabahçe Sarayı'nın mimarîsi üzerine ayrıntılı bilgi için bkz.: Afife Batur, *"Dolmabahçe Sarayı -Mimari-", "Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. III, s. 91-96, İstanbul, 1994.

19 Hâşim Bey (d. 1815-ö. 1868): Enderûn-ı Hümâyûn'da yetişmiş Türk musikisi bestekârı. Dede Efendi'nin talebesi, Hacı Ârif Bey'in hocasıdır.

20 Müezzinbaşı Rifat Bey (d. 1820-ö. 1888): Dede Efendi'nin kızından torunu, Tanburî Keçi Ârif Ağa'nın oğludur. Şarkı bestekârlarının en büyüklerinden biridir.

21 Guatelli ve Donizetti paşalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.:: M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. I, s. 19-20, Ankara, 1989.

22 Bkz.: B. Ayvazoğlu'nun 12 no'lu dipnotunda belirtilen eseri, s. 205; Ayrıca bkz.: Refik Ahmet Sevengil, "Opera İle İlk Temaslarımız", *Musiki Mecmuası*, Yıl: 52, Sayı: 465, Haziran 1999.

23 Dârülelhân hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Gönül Paçacı, "Darülelhan", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. II, s. 556-558, İstanbul, 1994.

24 Direklerarası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Raşit Çavaş, "Direklerarası", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. III, s. 60-61, İst., 1994.

25 Bidâyette bir Türk musikisi okulu olarak kurulmuş bulunan Dârülelhân'dan, –ne gariptir ki- bir Türk musikisi bestekârı olan Mûsâ Süreyyâ Bey'in müdürlüğü döneminde, 1926'da, ülkedeki genel kültürel yaklaşımın ve resmî tercihin bir uzantısı olarak Türk musikisi bölümü öğretim ve eğitime kapatılmak suretiyle kaldırılmıştır.

26 Hacı Ârif Bey'in sanat şahsiyetinde somutlaşan bu dönemin musiki anlayışına, hemen hemen genel kabul gören bir sonuca ulaşmış olarak "Romantik" veya "Neo-klasik" sıfatları, Yılmaz Öztuna tarafından verilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Y. Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 236, Ankara, 1990.

27 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Yılmaz Öztuna, *Hacı Ârif Bey*, Ankara, 1986.

28 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Y. Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 472, Ankara, 1990.

29 "Geleneğin direnişi" tâbiri, Beşir Ayvazoğlu'na aittir ve yazarın kitap olarak yayımlanmış bir eserinin adıdır.

30 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Güntekin, "İstanbul'da Musiki Hayatı-Necdet Yaşar'ın Hâtıraları (II)", *İstanbul Araştırmaları*, c. IV, s. 137-138, İst., 1998.

31 Muganni: Teganni eden; sözlü musikiyi okuyan demektir. Başmuganni ise muganniler in kıdemlisidir.

32 Levon Hancıyan'ın doğum tarihi Yılmaz Öztuna'ya göre 1857, M. Nazmi Özalp'e göre 1841, Mustafa Rona'ya göre 1860'tır. Biz, "ömrünün sonlarında aklî melekelerini yitirip saçmaladığı" şeklindeki tenzîl edici tahminî görüşü dikkate almadık. Bizzat görüşüp zabıtlarını 22 Ocak 1991'de *Terciüman* gazetesinde yayımladığımız, hayattaki son öğrencisi Muharrem Tunçarslan'ın ifadelerini dayanak olarak aldık. Son günlerine kadar *Kur'ân-ı Kerîm* okuyan, son ânlarını *Kelîme-i Şahâdet* getirmekle geçiren birinin şuurlu bir adam olacağına ve "saçmalamayacağına" inandık.

33 Lavtacı: Bir Türk musikisi sazı olan "lavta"nın icracısı olan sanatkâr.

34 Levon Hancıyan hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 9, İst., 1960; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 221, Ankara, 1989; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 327, Ankara, 1990; Mehmet Güntekin, "Bir Musiki Hazinesinin Kurtuluşu", *Terciüman Gazetesi*, 22 Ocak 1991 tarihli nüshanın "Kültür-Sanat" sayfası; Mehmet Güntekin, "Hancıyan, Levon", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. III, s. 546, İst., 1994.

35 Muallim İsmail Hakkı Bey hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Sâdeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, c. II, s. 629, 633, 644, 652, 656, 683, 752, 756, 763, İst., 1942-1943; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 207, İst. 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 65, İst. 1960; Sadun Kemali Aksüt, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, s. 77, İst., 1967; *Ses Sanatçılar Ansiklopedisi*, s. 170, İst., 1970; Öztuna, *BTMA*, c. I, s. 402, Ankara, 1990; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 34; Ankara, 1989; Sadun Aksüt, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, s. 278, İst., 1993; Mehmet Güntekin, "İsmail Hakkı Bey (Muallim)", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, s. 214, İst. 1994; Mehmet Güntekin, "Muallim İsmail Hakkı Bey" *Musiki Mecmuası, no.: 460, Mart 1998, s. 19.*

36 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Gönül Paçacı, "Darülelhan", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. II, s. 556-558, İstanbul, 1994.

37 Zekâizâde Ahmed Irsoy hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Dr. Subhi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, c. II, s. 87, 91; c. III, s. 80, 267; c. IV, s. 141; c. V, s. 479, İst., 1933-1953; Sâdeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, c. II, s. 802, İst., 1942-1943; İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 46, İst., 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 103, İst. 1960; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 368, Ankara, 1990; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 36, Ankara, 1989; Sadun Aksüt, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, s. 309, İst., 1993.

38 Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne: Bugünkü Siyasal Bilgiler Fakültesi.

39 *Takvîm-i Vekayi;* Osmanlı döneminde, bugünkü *Resmî Gazete*'nin muadili olan yayın organı.

40 Lem'i Atlı, *Hâtıralar –Canlı Tarihler-*, İst., 1947.

41 İbnülemin, *Hoş Sadâ*, s. 213, İst., 1958; Yılmaz Öztuna, *İstanbul Ansiklopedisi, c. III, s. 775*, İst., 1959; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 95, İst., 1960; Bâki Sühâ Ediboğlu, *Ünlü Türk Bestekârları, s. 207, İst., 1962;* Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 123, Ank., 1990; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi, c. II, s. 45*, Ank., 1989.

42 Subhi Ezgi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Sâdeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, c. II, s. 824, İst., 1942-1943; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 264, İst., 1958; *İstanbul Ansiklopedisi*, c. X, s. 5.472, İst., 1969; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 101, İst., 1960; İsmail Baha Sürelsan, "Dr. Subhi Ezgi", *Musiki Mecmuası*, 206. sayı, Nisan, 1965; Mustafa Cahit Atasoy, "Büyük Türk Musikisi Bilgini Dr. Subhi Ezgi", *Hayat Tarih Mecmuası*, Nisan, 1967; *Ses Sanatçılar Ansiklopedisi*, s. 127, İst., 1970; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 274, Ank., 1990; M. Nazmi Özalp, Türk Musikisi Tarihi, c. II, s. 48, Ank., 1989; Mehmet Güntekin, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. c. III, s. 254.

43 Rauf Yektâ Bey hakkında teferruatlı bilgi için bkz.: Enver Behnan Şapolyo, "Rauf Yektâ", *Türk Yurdu*, sayı: 241, Şubat 1955 nüshası; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 241, İst., 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 145, İst., 1960; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 83-86, Ankara, 1989; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 218, Ankara, 1990; Sadun Aksüt, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, s. 300, İst., 1993; Mehmet Güntekin, "Rauf Yektâ Bey", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. VI, s. 309, İst., 1994.

44 Bu cami, günümüzde de imam ve hatîbi olarak hizmet eden ve günümüzün en önde gelen hattatı olan Hüseyin Kutlu'nun varlığıyla İstanbul'un önde gelen bir kültür ve sanat ocağı biçiminde hayatiyetini –âdetâ Fehmi Efendi'nin ruhâniyetini sürdürür gibi- parlak bir biçimde sürdürmektedir.

45 Bkz.: M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, T. İş Bankası Yayınları, Ankara, (tarihi yok).

46 Abdülkadir Töre hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Sâdeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, c. II, s. 441, 470, 542, 569, 580, 629, 644, 702, 749, 752, 764, 768, 776, 778, 782, 784, İst., 1942-1943; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 27, İst., 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 122, İst., 1960; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 62, Ankara, 1989; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 401, Ankara, 1990; Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara, 1982.

47 Arel hakkında daha teferruatlı bilgi için bkz.: Mehmed Zeki Pakalın, *Türkiye Terâcîm-i Ahvâl Ansiklopedisi, c. II, s. 389, 390 ve c. III, s. 450*, İst., 1929 ve 1932; İbrahim Alâeddin Gövsa, *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi, c. IV, s. 1.395*, İst., 1933-1938; *Musiki Mecmuası (1948-1999) Koleksiyonları;* İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ, s. 250*, İst., 1958; *İstanbul Ansiklopedisi, c. VIII, s. 4.241, c. IX, s. 5.061;* Sâdi Borak, *100 Türk Büyüğü, s. 29-30*, ?, 1968; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi, s. 152*, İst., 1960; Yılmaz Öztuna, *Sadeddin Arel*, Ankara, 1986; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi, c. II, s. 96*, Ank., 1989;Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, c. I, s. 67*, Ank., 1990.

48 Subhi Ziyâ Özbekkan hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 265, İst., 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 208, İst., 1960; Baki Süha Ediboğlu, *Ünlü Türk Bestekârları*, s. 243-253, İst., 1962; İsmail Bahâ Sürelsan, "Subhi Ziyâ Özbekkan", *Musiki Mecmuası*, s. 132, no: 221, yıl: 18, Ağustos 1966; Sadun Kemali Aksüt, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, s. 75, İst., 1967; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 178, Ank., 1990; Mehmet Güntekin, "Özbekkan, Subhi Ziya", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. VI, s. 199, İst., 1994.

49 Bu, -biraz da mecburî- seyahatlerin ayrıntıları için bkz.: Mehmet Güntekin, "İstanbul'da Musiki Hayatı-Necdet Yaşar'ın Hâtıraları (II)", *İstanbul Araştırmaları*, c. IV, s. 137-138, İst., 1998.

50 Bkz.: *Ud Metodu - Şerif Muhiddin Targan*, Yayınlayan: Zeki Yılmaz, İst., 1995.

51 Şerif Muhiddin Targan hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 271, İst., 1958; Sadun Kemali Aksüt, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, s. 114, İst., 1967; Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı*, c. II, (s. No.'su yok, alfabetik fihristten bakılacak), İst., Tarihsiz; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. II, s. 377, Ank., 1990; Mehmet Güntekin, "Şerif Muhiddin'in Ud Metodu", *Terciüman gazetesi*, 16 Nisan 1991 tarihli nüsha.

52 Daha geniş bilgi için bkz.: İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 251, İst., 1958; Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı*, c. I, fasikül:4, İst., 1959; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, s. 269, İst., 1960; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, c. II, s. 119, Ank., 1989; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I, s. 435, Ank., 1990; Mehmet Güntekin, "Kaynak, Sadeddin", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, s. 507, İst., 1994.

53 Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin nüvesini oluşturan, Türk musikisi öğre-

tim ve eğitim tarihinin bu önemli topluluğu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Güntekin, "Üsküdar Musiki Cemiyeti", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VII, s. 349, İst., 1994.

54 Türk musikisi öğretim ve eğitim tarihinin bu önemli topluluğu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Gönül Paçacı, "Şark Musiki Cemiyeti", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VII, s. 137, İst., 1994.

55 Türk musikisi icra tarihinin bu önemli kurumu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Halil Erdoğan Cengiz (yay. haz.), *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik-Riyâset-i Cumhur İncesaz Hey'eti Şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un Anıları (1924-1938),* Ankara, 1993.

56 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Gökhan Akçura, "Ses Tiyatrosu", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VI, s. 538, İst., 1994.

57 Türk musikisi icra tarihinin bu büyük ismi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Fikret Bertuğ, "Osman Efendi-Hâfız-", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VI, s. 161, İst., 1994.

58 Münir Nureddin Selçuk hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ,* s. 223, İst., 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi,* s. 314, İst., 1960; Avni Anıl, *Anılar ve Belgelerle Musikimiz Sözlüğü,* s. 136, İst., 1981; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi,* c. II, s. 128, Ank., 1989; Adnan Giz, *Bir Zamanlar Kadıköy,* s. 238, İst., 1990; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi,* c. II, s. 274, Ank., 1990; Mehmet Güntekin, "Selçuk, Münir Nureddin", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VI, s. 496, İst., 1994; Ayşe Kulin, *Bir Tatlı Huzur-Fotoğraflarla Münir Nureddin Selçuk'un Yaşam Öyküsü,* İst., 1996; İsmet Bozdağ, *Beyaz Arılar,* s. 114-133, İst., 1998.

59 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Güntekin, "Çağatay, Ali Rifat", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. II, s. 458, İst., 1994.

60 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Güntekin, "Çağla, Cevdet", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. II, s. 459, İst., 1994.

61 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Fatih Salgar, "Arsoy, Yesari Âsım", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. I, s. 326, İst., 1994.

62 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Güntekin, "Mes'ud Cemil", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. V, s. 410, İst., 1994.

63 Ayrıntılı bilgi için bkz.: Bülent Aksoy, "Pınar, Selahattin", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* c. VI, s. 249, İst., 1994.

DİNÎ MUSİKÎ
VE
HALK MUSİKÎSİ

OSMANLI MUSİKİSİ TARİHİNDE
TASAVVUF MUSİKİSİNE BİR BAKIŞ
677

XVIII. YÜZYIL MUSİKİMİZ NEY VE NEYZENLER
691

OSMANLI MUSİKİSİNDE MEVLEVÎ ÂYİNİ BESTECİLİĞİ
707

XVII. VE XVIII. YÜZYILLARDA OSMANLILARDA DİNÎ MUSİKÎ
722

OSMANLI DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ ÖRNEKLERİNE BİR BAKIŞ
735

OSMANLI MUSİKÎSİ TARİHİNDE TASAVVUF MUSİKÎSİNE BİR BAKIŞ

ÖMER TUĞRUL İNANCER
KÜLTÜR BAKANLIĞI İSTANBUL TARİHİ TÜRK MÜZİĞİ KOROSU MÜDÜRÜ

Dünya tarihinin en yüksek medeniyet düzeyine sahip ve en uzun ömürlü devletlerinden biri ve Türk tarihinin her bakımdan en büyük devleti, Osmanlı Devleti'dir. Osmanlı, bu yüksekliğini ve büyüklüğünü -genelde sanıldığı gibi- parlak askeri başarılarla değil; o askeri başarıların sağladığı zemin üzerine oturttuğu yüksek idare ve adalet sistemi ve özellikle bilim, kültür ve sanat alanlarına verdiği değer ve önemle sağlamıştır. Makedonyalı Büyük İskender, Kartacalı Anibel, Timurlenk, Napolyon ve hatta Hitler gibileri kısa zamanda büyük topraklar elde edebilecek askeri başarılar kazanabilmişler, fakat başarıları (!) en fazla ömürleriyle sınırlı olmuştur. Osmanlı, inkarı mümkün olmayan askeri başarılarını bilim ve sanatla desteklemek ve temellendirmek hünerini gösterebilmiş ender ve örnek bir devlettir.

(Ancak, "Her kemalde bir zeval gizlidir" kuralı gereğince zirveden zevale gidiş kaçınılmazdır. Araştırılması ve öğrenilmesi gereken -şimdiye kadar yapıldığı gibi- Osmanlı'nın Viyana'dan Edirne'ye çekilmesinin sebepleri değildir. Osmanlı'yı Domaniç yaylasından Viyana'ya götüren sebeplerin ve itici gücün öğrenilmesi gerekir).

"Osmanlı Mûsikîsi" deyimi, bilimsel olarak çok doğru bir deyim değildir. Belki, Osmanlı dönemi Türk Mûsikîsi deyimi daha yerinde bir ifade olur. Atlas okyanusundan Çin'e, Sibirya'dan Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyada yer alan 25 asırlık Türk Mûsikîsi bir bütündür. Ancak bu bütünün içinde Osmanlı dönemi, Türk tarihinin siyaset, askerlik, idare, ekonomi, bilim ve sanat alanında zirvede olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla Osmanlı döneminde Türk Mûsikîsi de öteki alanlarda olduğu gibi en yüksek seviyededir. Bu bakımdan Osmanlı Mûsikîsi deyimi kullanılabilir. Genel Türk Mûsikisinden ayrı olarak düşünülmesi ve değerlendirilmesi yanlış olur, ve ne yazık ki olmaktadır. "Osmanlı" Türk tarihinde, "Osmanlı Mûsikîsi" Türk Mûsikîsinden ayrı ve gayrı değildir. Ancak ve ancak her bakımdan en üstünüdür.

Türk zekası ve dehası, sanatın kurulması ve yüceltilmesinin, sanatçının korunması ve yüceltilmesiyle mümkün olacağını sezmiş ve bilmiştir. Maddi imkanları geniş kişi ve ailelerin yanı sıra, devlet idarecilerinde ve bizzat devlet başkanlarından teşvik görme, Türk sanatçılarının ayrı bir imkanı ve imtiyazı olmuştur. Koruma, teşvik etme ve ödüllendirmenin dışında ve üstünde, özellikle edebiyat ve mûsikî alanlarında kendi dönemlerinin en yüksek edebiyat ve mûsikî sanatçıları ile hem-ayar eserler verebilmiş bu kadar çok devlet başkanına sahip başka bir millet yoktur. Mûsikî ilmi ve sanatı açısından baktığımızda Doğu Türkistan Hakanı Sultan Hüseyin Baykara (1438-1506), ve Hint-

Neyzen (Şefik Bursalı)

Türk Hükümdarı Sultan Zahîrüddîn Muhammed Bâbür Şah Mirzâ (1483-1530), Kırım Hanı II. Gazi Giray Han (1554-1607) ile torunu Hacı Selim Giray Han (1634-1704) ve Kırım İkinci Veliahtı Çoban Devlet Giray (...-1630) doğuda ve kuzeydeki örnekler olarak görülebilir.

Osmanlı tarihinde ise durum tamamen bambaşkadır. Devletin beylikten imparatorluğa sıçradığı devrenin hükümdarı altıncı Osmanlı Sultanı II. Murad Han ile başlayan mûsikîyi teşvik etme ve bizzat eser verme olarak ortaya çıkan sanat severlik, otuz altıncı ve son padişah VI. Mehmed Vâhideddîn'e kadar adeta kesintisiz devam etmiştir. Türk Mûsikîsinin bilimsel temellerini oluşturan, daha doğrusu ortaya koyan ilk bilimsel eserler Sultan II. Murâd Hân (1404-1451) ve oğlu Fatih Sultan Mehmed'in (143-1481), teşvikleri ile hazırlanmıştır. Hızır bin Abdullah'ın "Edvâr" isimli eseri; büyük bestekâr ve mûsikî âlimi Abdülkâdir Merâgî'nin (1360-1435) Bursa'ya davet edilmesi ve "Mekâsıd-ül Elhân isimli eserini II. Murâd Hân'a takdîmi; Merâgî'nin oğlu Abdülaziz Çelebi'nin Fatih Mehmed Han'a ithâf ettiği "Nakavât-ül edvâr" isimli eseri; torunu Mahmud Çelebi'nin Sultan II. Bayezid Han (1450-151) için yazdığı Mekasıd-ül edvâr" isimli nazariyat kitabı, bu teşviklerin ürünü olan ilk eserlerin örnekleridir.

Celî Sülüs ile Allah-u Veliyyül-Tevfik (Tekke yazısı)

Bu örneklere daha sonraki devirlerde de rastlamaktayız. Dâhî bestekâr ve ney virtüözü Kutb-ül Nâyi Şeyh Osman Dede'nin (1652-1730) ortaya koyduğu "Ebced nota yazısı" sistemi ve "Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî" adlı eseri; Şeyh-ül İslâm Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) kendi bestelerinin yanı sıra bestekâr biyografilerinin yer aldığı "Atrab-ül âsâr" isimli eseri Sultan III. Ahmed Hân (1673-1736) ve Sultan I. Mahmud Hân (1696-1754) gibi kendileri de bestekâr olan padişahların zamanında yapılmış eserlerdir. Osman Dede'nin torunu Şeyh Nâsır Abdülbâkî Dede'nin (1765-1821) kendisinin daha da geliştirdiği ebced notası ve bu nota sistemini açıklayan "Tahrîriye" isimli ve önemli bir nazariyat kitabı olan "Tedkîk ü tahkîk" isimli eserleri ise büyük bestekâr Sultan III. Selim Han'ın (1761-1808) teşvik ve emri ile yazılarak, Türk Mûsikîsine kazandırılmıştır.

Bu teşviklerin ötesinde; bizzat mûsikî ile meşgul olmuş ve gerek bestekâr gerek icracı olarak şöhret kazanmış bir çok Osmanlı Sultanı ve hanedan mensubuna da rastlamaktayız. Nota yazısının olmayışı ile eserlerin günümüze ulaşması çok zor olmasından dolayı, bugün eseri bilinebilen en eski padişah sultan II. Bayezîd Han'dır, dokuz adet peşrev ve saz semaisi vardır. Oğlu Şehzade Korkut da (1467-1513) bestekâr olup sekiz saz eseri bilinmektedir. Bugün elimizde besteleri var olan pâdişahları şöylece sıralayabiliriz: Sultan II. Bayezîd Hân (1450-1512), Sultan IV. Murad Han (1612-1640), Sultan I. Mahmud Han (1696-1754), Sultan III. Selim Han (1761-1808), Sultan II. Mahmud Han (1785-1839), Sultan Abdülaziz Han (1830-1876) ve Sultan VI. Mehmed Vâhideddîn Han (1861-1926). Bestekâr olduğunu bildiğimiz halde eserleri günümüze ulaşamamış ve beste sahibi olmayan fakat mûsikîşinas olan padişahlar da vardır: II.Ahmed (1643-1695), II. Mustafa (1664-1703), I. Abdülhamîd (1725-1789), Abdülmecîd (1823-1861), V. Murâd (1840-1904), II. Abdülhamîd (1842-1918) ve V. Mehmed Reşad (1844-1918) Hanlar mûsikîşinas padişahlarımızdandır.

Bu kadar çok mûsikîşinas devlet başkanından ayrı olarak, Vezîr-i âzam, Şeyhülislam, Kazasker, vezir, vali, Danıştay üyesi, genel müdür gibi yüksek idare makamlarında bulunan müzisyenlerimiz ise sayılamayacak kadar çoktur. Böylesine bir zenginliğe sahip olmamıza rağmen, bu sanatçılarımızı yeterince tanıyabildiğimizi ve adlarını yaşatabildiğimizi söylemek zordur. 1919 ile 1922 arasında çok kısa bir süre Polonya meclis başkanlığı ve dışişleri bakanlığı yapmış olan piyanist ve besteci Padarewski (1860-1941) adına heykeller dikilir, adı bulvarlara verilirken, aynı kıymet-bilirliliği gösteremeyişimiz kültürümüz adına bir eksikliktir.

Türk kültür ve sanatının en yüksek düzeye eriştiği Osmanlı kültür ve medeniyet tarihinde çok önemli etkilere sahip olan Sûfilik-Tasavvuf Osmanlı dünyasında yine en yüksek düzeyde kurumlaşmıştır. Hepsi birer tasavvuf ekolü olan çeşitli tarikatlar ve bunların lokalleri durumunda bulunan tekke ve zaviyeler bu kurumlaşmanın kurumlarıdırlar. Bu kurum ve kuruluşların kurulmalarından ve var olan kendilerine özgü âyin ve erkânın ve tabii yine kendilerine özgü mûsikîsi de ancak Osmanlı tarihi içinde en yüksek düzeye ulaşmıştır. Bütün âyin ve erkân ile bunların tamamlayıcısı olan mûsikî, Osmanlı'da sanat ve estetikle bezenmiş olarak bu düzeye ve aynı inancı paylaşmayanlar tarafından dahi hayranlık duyulan bir hale erişmiştir.

Mevlevî Şeyhi

Tasavvuf; bir felsefe, bir düşünce olmaktan çok bir yaşayış biçimi, bir hayat tarzıdır ki, bu yaşayış biçimi ile Hakk'a ulaşma yolunda ilerlenir. Tasavvuf hayatının dış yüzünde göze çarpan en belirgin özellik, sanata olan bağlılıktır. Yaratıcının "*el-Mübdî*" (ibda' edici, bedîi eser yaratıcı) isminin tecellîsi olan güzel sanatların her kolu ile, Tasavvuf ilgilenmiştir. Meselâ, bir Mevlevî Mukâbelesi'nin koreografisi, asırlardan beri Tasavvuf ehlinin ince ve yüksek sanat imbiğinden geçerek bugünkü ulaşılmaz düzeyine erişmiştir. Bu; güzel yazıdan (kaligrafi) mimarlığa, müzikten sedefkârlığa, şiirden raksa kadar hep böyledir. Ancak, Tasavvuf yaşamında sanat bir amaç değildir. Tarîkatlarda "*Âyin-i Evliyâullah*" (Allah dostlarının oyunu) denilen Tasavvuf Âyin ve törenlerinde yer alan; en geniş anlamıyla dans, en yüksek anlamıyla müzik ve edebiyat burada bir amaç olmayıp, kişiyi Hakk'a çekmek, Hakk için ve Hakk yolunda tuzağa düşürmek amacıyla kullanılan bir araçtır. Müzik ile, raks ile, hatta giyim, konuşma ve davranış biçimleriyle kişinin önce dikkatini çekmek sonra göze ve kulağa hitap etmek ve böylece her insanda yaradılıştan var olan estetik duyguları harekete geçirerek kişideki "*beşerî*" zevki "*ilâhî*" zevk aşamasına yüceltmek... İşte Tasavvuftaki sanatın amacı budur. Çünkü, Tasavvufun kendi amacı ancak ve ancak "*Hakk*"dır.

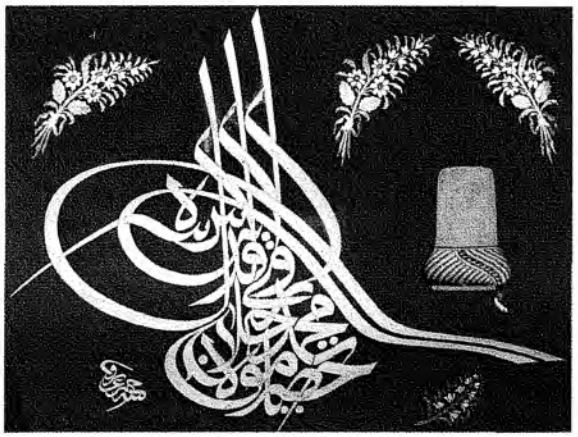
Güzel sanatların içinde öncelikle müzik, tasavvufun çok kullandığı bir araçtır. Çünkü, ruhlar yaratıldığında, Yaratıcı tarafından "*elestü bi Rabbiküm*" (Ben Rabbiniz değil miyim ?) diye hitap olundu ve ruhlar; "*Kalû belâ*" (Evet !) dediler. Ve bu Tanrısal-Rabbânî hitap ile mest oldular. O; hiçbir şeyle anlatılamayacak, hiçbir şeyden hissedilemeyecek, beşer olarak dile getirilemeyecek, ancak yaşanan ve duyulan bir ilâhî müzik idi. Ve... Ruhlar beden bineğine bindirilip, ten kafesine haps edilip, dünyaya gönderildiklerinde; yaprak hışırtısından dalga seslerine, yanık bir türküden orkestra nağmelerine, kuş cıvıltısından mehter gümbürtüsüne kadar her seste O ilâhî müziği hatırladılar. Ayrıca; dünyanın sona ermesinde de müzik var: "*Sûr-i İsrâfîl*". İsrâfil adlı büyük meleğin "*Sûr*" denen boruyu üflemesiyle kıyâmet kopacak... Daha sonra... Yine müzik var. Allah, cesetlere "kalkın, mahşer yerinde toplanın" diyebilirdi. Böyle demeyecek, mahşeri de müzik ile, yani "*ses*" ile, İsrâfil'in Sûr'u ile ilân edecek.

Bütün bunlar bir takım işaretlerdir ki, ancak ehil olanlarca anlaşılır. Bu işaretleri hakkıyla anlayanlardan biri olan Hz. Mevlânâ da, Mesnevî'sine "*Bîşnev in ney*" (dinle bu neyi) diye başlayarak; dinlemenin, işitmenin, sesin yani müziğin önemini belirtmiştir.

Dinin bir "mükellefiyet" (yükümlülük) bir de "muhabbet" (sevi) yönü vardır. Yükümlülüklerimizi nasıl yerine getireceğimizi (edây-ı mükellefiyet) din bilginleri öğretirler. Bu yoldaki muhabbetimizi hatta aşkımızı nasıl ortaya koyup ifade edeceğimizi (ızhâr-i muhabbet) ise tasavvuf yolu bize gösterir. Aşkı dile getirmede, müziğin ne kadar kudretli bir araç olduğu ise, tartışılmaz bir gerçektir.

Bütün evrenin hiç değişmez bir ritim ve ahenge sahip olduğu bilinmektedir. Bu ritim ve ahengin en güzel ve estetik ifâdesi ise "*dans*"tır. Ancak, bu dans, kalıpların dansı değil, kalplerin dansıdır. İşte tasavvuf âyinleri, bu gerçeklere dayandırılarak müzik ve dans öğeleri ile oluşturulmuş dini törenlerdir.

Tasavvufun gelişim ve kurumlaşma tarihi içinde, önce İranlılar tarafından "*Âyin*" kelimesiyle ifâde edilen bu törenlere Türkler de aynı adı vermiş; Araplar ise âyin kelimesi yanısıra "*hazret*" (el-hadrah), "*hafle*" (Türkçe'ye "*ihtifâl*" olarak giren anma törenleri), "*Urs*" (düğün ve törensel yemek), bazen de "*mevlîd*" gibi kelimeler kullanmışlardır. Osmanlı dünyasında da, tarikat âyinleri genel olarak; âyin, semâ, mukâbele ve tevhîd kelimeleriyle anlatılmış, âyinlerin yapıldığı alanlar da "*meydan*" kelimesinin yanı sıra genellikle "*semâ-hâne*" ve "*tevhîd-hâne*" olarak anılmışlardır. Âyin, semâ ve mukâbele kelimeleri daha sonraları sadece Mevlevîlerce kullanılır olmuştur. "*Semâ*" kelimesi Arapça'da; işitmek, duymak anlamlarına geldiği halde, bedenin kendi ekseni etrafında dönmesi ile yapılan dinsel raksın adı olarak algılanmıştır. Bu arada, bazı tarîkatlara özgü bazı özel âyin şekillerine özel isimler verilmiştir: Celvetîlerin ve bir Halvetî kolu olan Hayâtîlerin diz üzerinde yaptıkları âyin şekline "*nısf-ı kıyâm*" (yarı ayakta), yine bir Halvetîlik kolu olan Şâbânîlerin özel âyin tarzına "*darb-ı esmâ*"; Nakşibendîlerin özel âyinine "*hatm-i hâcegân*" denilmiştir. Ayrıca; kişilerin daire oluşturarak adım adım hareket etmeleri şeklinde yapılan âyine genelde "*devrân*" denir. Bundan başka; âyinin içinde bazı değişik tavırlarda yapılan zikir biçimleri de "*demdeme*", "*dalga tevhîdi*", "*Bedevî topu*", "*Beyyûmî*", "*Nevbe takdîmi*", "*Tavâf tevhîdi*", "*Kıyâm İsm-i Celâli*", "*Kıyâm Kelime-i Tevhîdi*", "*Zikr-i erre*" gibi isimler alırlar. İstanbul'a geç dönemlerde gelen (Unkapanı'ndaki ilk tekke 1820'li yıllarda kurulmuştur. İlk Şeyhi Hacı Ahmet Efendi (öl.1828 Mekke)) Mağrip-Endülüs tasavvuf ekolü kökenli Şazelîler'de âyinin genel adı "*hazret*"tir. Anadolu ve İstanbul'da yayılmamış olan Ayderûsî'likde ise âyine "*râtıb*" denir. Mevlevîlik ve Bektâşîlikteki bazı zikir ve sohbet toplantılarına da "*âyin-i cem*", "*ayn ül cem*", "*bezm-i cem*" adı verilir. Bektâşî âyinindeki özel harekete de "*semâh*" denir.



Ya Hazret-i Mevlânâ yazılı tekke tuğrası.

İslâm inancında tek başına ibâdet görevini yapmak en yüksek düzeyde kurumlaşmış ise de, toplu ibâdet (cemâat) ayrı bir önem taşır. Cuma ve bayram namazları ancak cemâatle kılınabilir. Tek başına olmaz. Günlük vakit namazlarının da cemâatle kılınması esastır. Ama tek başına olabilir. Namazda farzların toplu, sünnetlerin tek başına kılınması esastır. Ancak Ramazana mahsus bir sünnet olan terâvih cemâatle kılınır.

Tarîkat âyinleri, Kur'an-i Kerîm'in birçok yerinde geçen "*Allah'ı zikrediniz*" anlamındaki âyetlerin, toplu uygulanması yani cemâat ibâdeti olarak ortaya çıkmıştır. Allah'ı zikretmenin (anmanın) toplu halde ve belli kurallara bağlı biçimlerde yapılmasını bazıları "*bid'at*" (sonradan ortaya çıkmış) olarak kabul etmişler ve tarihteki medrese-tekke kavgasının uzantısı olarak Osmanlı tarihinde meşhur Sivâsîler-Kadızâdeliler kavgası yaşanmıştır (1630-1657'ler). Âyin kelimesinin kullanılmasına bile karşı çıkan düşünce, bugün dahi yaşamaktadır. Ancak, bütün tarîkat âyinleri herşeye rağmen yaşamını sürdürmüştür.

Tarîkat âyinleri "*Kuûdî, Kıyâmî, Devrânî*" olarak üç ana *şekilde (Al-i İmrân Sûresi 191. Ayet'in başı)* sınıflandırılır. Yani, oturarak, ayakta durarak ve adım atıp hareket ederek. Gerçi bütün âyinlerin başında oturmak vardır. Fakat, kuûdî âyinlerde hiç ayağa kalkılmaz. Kıyâmî âyinlerde kuûddan sonra ayağa kalkılır. Devrânîlerde ise oturmak, ayakta durmak ve hareket etmek ögelerinin hepsi vardır.

Mûsikî, âyinlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Mûsikî olmayan hiçbir âyin yoktur. Zaten mûsikî olmayan bir hayat yoktur: Doğarız, adımızın konma merasiminde kulağımıza okunan ezan mûsikîyle ilk temasımızdır. Belki o günlerde annemiz ve misafirleri için de lohusa mevlidi okunmaktadır. Çargah makamıyla başlayıp, hicaz, rast, segah, hüzzam makamlarında okunan bahirlerden oluşan mevlid. Günde beş defa, sabahları Dilkeşhaveran veya Saba, öğlenleri Saba, Hicaz; ikindileri Hüseyni, Uşşak, Bayâtî; akşamları Segah; yatsıları Rast makamında okunan ezanlar; değişik makam ve tavırlardaki Cuma, Bayram, Kandil, Cenaze Selâ'ları da birer mûsikî örneğidir.

Osmanlı dönemindeki "Âmin alayı" adı verilen, ilâhiler okunarak okula başlama merasimi... Kafada kavak yelleri estiği çağlarda yâre yakılan türküler veya yakılmış türkülerin, bestelenmiş şarkıların tekrarı... Davul zurnayla askere gidiş... Nişan, sünnet ve evlenme düğünleri... Ve bütün bir hayatın her safhasında mûsikî... Bitmedi... Öldükten sonra, -inşallah- arkamızdan okutulan mevlid... O da mûsikî...

Bir hayat tarzı olan tasavvufun âyinlerinde de mûsikî böylesine vaz geçilmez bir unsur. Tasavvufta "tasfiye-i kulûb ve tezkiye-i nefs'de en müessir vasıta, fenn-i şerîf-i mûsikîdir" (Kalp temizliği ve nefis terbiyesinde en etkili araç, bilimlerin en şereflisi, yükseği olan mûsikîdir) diye tarif edilen mûsikî, bir iman mûsikîsidir. Hz. Peygamberin ifadeleriyle "Düşmana karşı olan savaş küçük savaştır (cihâd-ı askâr), fakat benliğe ve nefse karşı olan savaş ise büyük savaştır (cihâd-ı ekber)". Mehter ile küçük savaşın, âyinler ve zikir törenleri ile büyük savaşın kazanılmasıdır.

Osmanlı müzik tarihinden bahseden bir yazıda mehterden söz açmamak başlı başına bir eksiklik olur. Tasavvuf müziğinden kesin sınırlarla ayrılması pek mümkün olmayan mehter mûsikîsi de tasavvuf mûsikîsinin bir türü olarak görülebilir. Tasavvuf unsurlarından biri olan "seyfiyye" (kılıççılık, muhariplik, gaza) nin mûsikîsi, mehterdir. Ayrıca, Osmanlı sarayındaki Bîrûn, Enderûn teşkilatları ile Mehterhânenin aynı zamanda Yeniçeri Ocağı'na bir bakıma bağlı olması ve Yeniçerilik-Bektaşilik bağlantısı düşünüldüğünde bu gerçek daha iyi anlaşılır. Nihayet mehter gülbankının Bektaşî tarikatı gülbankı gibi olması da bunun bir kanıtıdır. Mehter mûsikîsi, çok ince ve sanatlı melodik yapısının yanı sıra, dehşet verici gümbürtüsü ile düşmanın manevîyâtını zayıflatıp savaşma gücünü azaltmak, düşmanı teslim olmaya mecbur bırakarak insan hayatı kayıplarını önlemek ya da hiç olmazsa azaltmak gibi yüksek bir insani düşüncenin hayata geçirildiği bir mûsikidir. Mehter sadece askeri müzik değildir. Aynı zamanda bir protokol ve merasim müziğidir. Padişahın Dîvân-ı Hümâyûn'a katılması sırasında çalınan Hünkâr Peşrevi, resmi geçitlerde çalınan Alay Düzen Peşrevi, huzura elçi kabulünde çalınan Elçi Peşrevi vs. gibi mehter müziği isimler bize bunu anlatmaktadır. Ayrıca, palangalarda (sınır boylarındaki kaleler) bulundurulan mehterhanelerde aynı zamanda gurbet havaları da çalınırdı. Esnaf mehteri denilen ve sivil halktan oluşan mehterler de; bayram düğün, peştamal kuşanma (esnaf loncalarındaki kalfalık ve ustalık kazanma törenleri) gibi zamanlarda her türlü mûsikîyi icra ederlerdi. İlk defa Osman Gazi'nin huzurunda vurulan ve Fatih Sultan Mehmet Han'a kadar padişahların dahi ayakta dinledikleri "İkindi Nevbetleri" ise devletin bir tür bağımsızlık ve egemenlik sembolü idi.

1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte Mehterhânenin kapatılması ve mehterin yasaklanması, mûsikîmizin hayat damarlarından birinin kesilmesi gibi olmuştur. O mehter ki, Haydn'lara, Hendel'lere, Gulck'lara, Mozart'lara, Beethoven'lere ilham kaynağı ve "Alla turca" (Türk tarzında) deyiminin batı müziğine girmesine sebep olmuş bir müzik. Ama "alaturkalık" zaman içinde kendi kendimizi aşağılayıcı ve ancak tuvaletler için kullanılan bir deyim olmuş.

Mehter müziği, bir tür Bektâşî müziği sayılsa da elbette ki Bektâşî müziği denilince akla önce semah havaları ve Bektâşî nefesleri gelir. Semah havaları daha çok halk müziği, nefesler ise klasik müzik olarak oluşmuştur.

Bektâşî âyinleri, esas inanç ve ibâdeti saklı tutmak demek olan "takiyye" prensibi dolayısıyla eski yazılı kaynaklarda yer bulamamış ve ancak son devirlerdeki bazı araştırmalar ve sözlü rivâyetlerle öğrenilebilmiştir. Bu gizlilik halk arasında "Bektâşî Sırrı" diye isimlendirilmiştir.

Orta Aasya'da oluşan Yesevîliğin, Horasan'lı Baba İlyas'ın Babâîliğinin, Ebül Vefâ Bağdâdi'nin Vefâîliğinin, Fazlullah'ın Hurûfîliğinin, Kudbeddin Haydar'ın Haydarîliğinin ve Şîîlik, Batınîlik, Râfizîlik gibi akımların; hatta Şamanlık, Budizm, Maniheizm gibi islâm dışı dinlerin ve ağırlıklı olarak Orta Asya Türk gelenek ve âdetlerinin devamı ve uzantısı gibi bir görünüm sergileyen Anadolu Alevîliğinin; hepsinin birden tesirleri görülen Bektâşîlikte esas âyin, "Âyin-i Cem" denilen âyindir. Prof. Fuat Köprülü'ye göre İslâmdan önce devirde Türklerde görülen ve ancak evli çiftlerin katıldığı, içki (kımız) içilen ve çok disiplinli olan âyinlerin uzantısıdır. İkinci temel âyin "İkrâr Âyini" denen âyindir ki, tarîkata kabul edilme ve eskilere tanıtılma gayesiyle yapılır. Bu iki tören de çok özel törenler olup ayrıntıları herkese açıklanmaz.

Genel çizgileri olarak; Baba Efendinin fâtiha etmesiyle başlayan âyin, evvelâ Kur'an-ı Kerîm okunması sonra bazı özel duâ ve evrâd ile kısa bir zikir yapılması ve Hz. Peygambere salât okunması ve özellikle Hz. Ali ile Ali neslinin ve Ehl-i Beyt'in isimlerinin büyük bir saygı, sevgi ve hatta aşkla anılması ile sürer ve gülbank okunması ile sona erer. "Çerağ Uyandırma Tercümanı"nın özel bestesiyle okunması sırasında, görevlilerce meydanda bulunan büyük şamdanlardaki mumlar yakılır ve semâhâne edeble terk edilir. Meydan Odası denilen özel bölüme geçilir ve burada "Semâh" denen bir tür dînî raks yapılır. Ayrıca; Baş Okutma, Dolu İçme, Mücerretlik Âyini, Ali Sofrası, Kurban Tığlama, Lokma Etme, Çerağ Uyandırma, Koyun Baba gibi isimlerle anılan âyinler vardır ki bunların bazılarında semâh yapılır. Bazılarında ise semâh yapılmaz ve sazsız olarak gülbank ve tercüman denen özel besteli duâlar okunur. Sözleri, Şah İsmail Safavî'ye (Hatayî) ait olduğu iddia edilen "Mevlîd-i Ali" de sazsız okunur. Ancak, klâsik mevlîd okuma usûlünde olduğu gibi aralarda besteli nefesler okunur. Bektâşî ilâhîlerine genelde "nefes" adı verilmiştir. Muharrem ayında da semâh yapılmaz, sadece İmam-ı Hüseyin ve Kerbelâ Şehitleri için mersiye okunur.

Semâh, el ele tutuşulmadan, kadın-erkek şık bir halde, ritmik beden, kol ve ayak harek oynanan bir dînî rakstır. "Ağırlama" denen ağı lümle başlar, "Yürütme" veya "Yeldirme" den bölümle devam eder. Zâkirlerin okuyup çaldığı semâh havasına "Eyvallah Hû", "Şaah Şah Şah", "Doost" gibi terennüm sözlerine zâkirlerin dışındakiler de katılırlar.

Bektâşî Âyinleri ve semâhı ile Alevî semâhı birbirine karıştırılmıştır. Hatta son zamanlarda yazılan makale ve kitaplarda dahi Alevî-Bektâşî deyimi beraberce ve eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu, çok yanlış bir olgudur. Kırsal kesimde halk müziği niteliğindeki müzik eşliğinde yapılan semâhlar, ağırlıklı olarak Alevî semâhıdır. Şehirdeki Bektâşî tekkelerinde ise, klâsik kültürün yansıması olarak üslûp ve melodi karakteri itibariyle müzik de, semâh da, klâsikleşmiştir. Bunun en üst düzeyde örneklerine İstanbul'da rastlanır.

Bektâşî âyininde kullanılan ve başka âyinlerde rastlanmayan bir özellik, "Deste", "takım" veya "arka" nefesi denen nefeslerdedir. Bu tür nefeslerdeki bazı nakaratlar, batı müziğinde rastlanan kanon tekniği ile tekrarlanır. Ayrıca, kalabalık semâhlarda bulunanlardan bazıları "Yâ Allah", "Yâ Şah", "Hû" gibi sözleri, icra olunan nefesin karar perdesinden tekrar ederler. Buna da "Dem tutmak" denir. Öteki tarîkat âyinlerinde görülen perde kaldırmak, Bektâşî âyininde de vardır ve semâh havası perde kalktığında hızlandırılır. Bestesiz okunan şiirlere nutuk adı verilir. Nefesler, konuları bakımında Naat-ı Ali, Düvazde (oniki) İmam, Mersiye, Mîrâcîye, Nevrûziye gibi türlere ayrılır. Bu türler ağır usûllerle bestelenmişse "Oturak", yürük usûllerle bestelenmişse "Şahlama" diye adlandırılır. Şahlamalar, semâh sırasında okunan nefesler olduğundan semâh yapmaya uygun melodik yapı ve ritim özellikleri taşırlar (tek zamanlı usûller gibi). "Turnalar Semâhı" gibi özel semâh havaları da vardır.

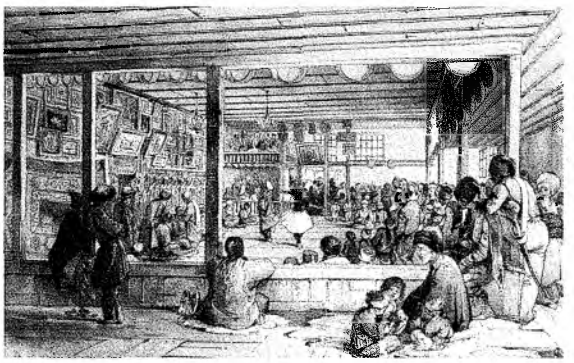
Gümüş Tarikat Alemi

Şehir tekkelerinde yapılan âyinler, Balım Sultan'a mal edilen"Erkân-nâme" deki usûl ve erkâna uygun olarak yapılan âyin ve semâhlardır. Semâhânede başlayıp eydan odasındaki semâh ile biten ve semâha çişilerin katıldığı Balım Sultan Erkânlı bu den ayrı, kırsal kesimde cem ve muhabbetlerılan âyinlerde usûl daha basittir. Bu âyin, lin işareti ile hemen nefes okuyup çalmakla başlar. "Oturak Havası" denen ve ağır usûllerde bestelenmiş olan nefesler, oturarak ve sessizce dinlenir. "Şahlama Havası" denen ve yürük usûllerle bestelenmiş nefesler başladığında ise semaha kalkılır. Bu havalar gittikçe hız ve oynaklık kazanır. Semâha, becerebilen herkes katılır. Semah edenler iki ve katları olarak hep çift sayıda olurlar. Değişmek isteyen, oturmakta olan kişinin dizini öperek niyâz eder ve onu kendi yerine davet etmiş olur. El ele tutuşmadan karşılıklı sıra hâlinde bulunan semah edenler, meydanın ortasındaki boşlukta çalınmakta olan nefesin usûl ve ritmine uygun ayak hareketleri ile, bir yandan yürümekte iken, bir yandan da kollarını ileriye uzatıp tekrar geriye çekmek ve göğüse kavuşturmak veya çarpraz olarak sağ eli göğsün

soluna, sol eli göğsün sağına götürmek sûretiyle hareket eder ve aynı zamanda karşılıklı selâmlaşırlar. "Çerağ tahtı" denen mumların yandığı şamdanın ve baba efendinin önünden geçilirken bir saygı ifadesi olarak arka dönülmeden geçilir. Yine bir saygı ifâdesi olarak, okunmakta olan nefesin güfte sahibinin isminin geçtiği mısra okunduğunda; ayak mühürlenip, kollar göğüse kavuşturulup, baş eğilmek sûretiyle hareketsiz kalınır ve semah durur. Buna, "paymaçân" veya "dârda durmak" denir. O mısra okunup geçilince semah tekrar devam eder. Böylece süren semah âyini yine mürşidin işâreti ile biter. İkram olunan şeyler yiyip içilip dağılınır.

TARAKLAMA SEMAH

"Taraklama usûlü semah" şöyle yapılır. Semaha kalkacak sekiz erkek ve sekiz kadın varsa, dört kadın, dört erkek yan yana ve erkeklerin karşısında kadınlar, kadınların karşısında erkekler olmak üzere çaprazlama dört sıra oluşur. Semah edenler, meydanın ortasındaki boşluğun etrafını dolaşmak yerine karşılıklı cephe hâlinde yer değiştirirler (Kıyâmda anlatılan Dalga Tevhîdi'ne benzer). Çalınıp okunmakta olan semah havası çok hızlı ve oynaktır. Yer değiştirirken karşıdakine ve yanındakine çarpmadan taraklama geçmeleri, birbirlerine arka dönmemeleri ve bir yandan da ayak, kol ve beden hareketlerini okunan nefesin ritmine uygun olarak yapabilmeleri gerçekten büyük ustalık isteyen bir hâldir ki, bu kadar ustanın bir araya gelmesi oldukça güç olduğundan, taraklama semahı çok seyrek yapılmıştır. Fakat en sanatlı ve estetik semah, budur.



Galata Mevlevîhanesi

KOYUN BABA (ÇOBAN BABA) ÂYİNİ

Bektâşî âyin şekilleri içinde, açık havada yapılan âyinlere genelde "Koyun Baba Âyîni" veya "Çoban Baba Semâhı" adı verilir. Hıdrellez (6 Mayıs), Nevrûz (21 Mart) gibi günlerde veya bir adak gereği genellikle bir yatırın türbesi civarında veya uygun bir piknik alanında herkesin katıldığı ve Bektâşî deyimiyle "Kır Muhabbeti" yapıldığı bu açık hava âyinlerinde de, semah yapılır. İstanbul'da Koyun baba semahı, Merdivenköy Şahkulu Sultan dergâhında yapılırdı.

Bektâşî âyinlerinde nefes okuyan ve saz çalan kişi ve kişilere; âşık, zâkir, gûyende, sâzende gibi isimler verilir. Ağırlıklı olarak bağlamanın yanı sıra, saz, tanbura, dîvan sazı, cura, ruzbâ, çöğür, kabak kemâne, kaval, Bulgârî saz (Rumeli'de); şehir Bektâşîlerinde ise ney, tanbur, ud, rebab gibi klâsik sazlar kullanılmıştır.

Bu klasik sazların tamamının kullanıldığı tasavvuf mûsikisi ise Mevlevî ayinleridir.

MEVLEVÎ ÂYİNİ

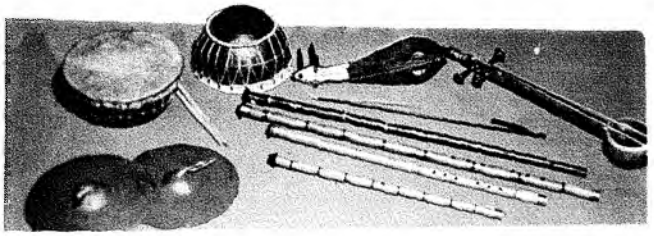
Kuûd, Kıyâm ve Devrân olarak sınıflandırılan Sûfî âyinlerinden ayrı ve bu sınıflandırmanın dışında incelenmesi gereken ve çok özellik taşıyan bir âyindir.

"Semâ" adı ile tanınan Mevlevî Âyininin resmî adı "Mukâbele-i Şerîf" dir. Mevlevî Mukâbelesi tekkenin Semâ-hâne denen bölümünde icra edilir. Semâ-hâne genellikle etrafı parmaklıklarla çevrili bir ziyaretçi yeri (Züvvâr Maksûresi), âyin okuyan ve çalanlara ayrılmış "Mutrıp-hâne" ve Semâ edilecek alan olan "Meydan-ı Şerîf" den ibarettir. Namaz kılınırken imamın durduğu mihrap ve Mesnevî okunurken Mesnevî-han Dede'nin yer aldığı Mesnevî Kürsüsü de semâ-hâneye dahildir. Bazı tekkelerde türbe de semâ-hâne ile aynı çatı altındadır.

Mukâbele, İstanbul dışındaki tekkelerde genellikle Cuma Namazından sonra yapılırdı. İstanbul'daki beş Mevlevî-hânede ise, belli günlerde mukâbele vardı. Cuma ve Salı Galata, Cumartesi Üsküdar, Pazar Kasımpaşa, Pazartesi ve Perşembe Yenikapı, Çarşamba Beşiktaş (daha sonra Eyüp, Bahariye) Mevlevî-hânelerin âyin günleri idi. Ayrıca, ihyâ geceleri denen bayram ve kandil gecelerinde ve hilâfet merasimlerinde de âyin yapılırdı.

Mevlevî Âyini, Hz. Mevlânâ tarafından tamamen bir vecd hâlinin ifâdesi olarak, bir usûl ve merâsime bağlı olmaksızın yapılan semâın, bir düzene bağlanması ile oluşmuştur. Hz. Mevlânâ'nın düşünce, fikir, yaşayış, ilim, aşk ve cezbesinin bir tasavvuf ekolü halinde ortaya çıkışı oğlu Sultan Veled zamanında olmuştur. Sultan Veled ve hat-

ta oğlu Ulu Ârif Çelebi, aynen Hz. Mevlânâ gibi belli bir düzen olmadan, coşkunlukla semâ ederlerdi. Ancak, cuma günleri namazdan sonra Hz.Mevlânâ'nın kabrini ziyâret etmek ve onu anmak maksadı ile bir araya gelişler ve O'nun eserlerinin okunup yararlanıldığı toplantılar, âyinin bir düzen hâlinde ortaya çıkmasına sebep oluşturmuş ve semâ meclislerine belli bir düzen verilmeye başlanmıştır. Âyin, önce Pîr Âdil Çelebi ve daha sonra da Pîr Hüseyin Çelebi tarafından bu günkü şekil ve düzenine konmuştur. Pîr Âdil Çelebi; Sultan Veled'in (öl.1312) oğlu Şemseddin Emir Âbid Çelebi'nin (öl.1338) oğlu Emir Âlim Çelebi'nin (öl.1388) oğludur. Feridun Ulu Arif Çelebi'nin (öl.1328) oğlu Muzaffereddin Ekber Emir Âdil Çelebi'nin (öl.1368) oğlu olan II. Ârif Çelebi'nin 1421'de vefatı ile Çelebilik makamına geçmiş, 1460'da vefatına kadar 39 yıl bu görevde kalmıştır. Semâ âyinine bu günkü şeklini veren bu zattır. En son şekillendirme ve bazı ayrıntı düzenlemeleri ise, Afyonkarahisarlı III. Ârif Çelebi'nin 1642'de vefatı ile Çelebilik makamına geçen ve Ferruh Çelebi'nin (öl.1591) oğlu olan Hasan Çelebi'nin oğlu Pîr Hüseyîn Çelebi (öl.1666) tarafından yapılmıştır. Konya'daki Âsitânenin (pîr evi) Onsekizinci Post-nişîn'i olan Pîr Hüseyin Çelebi, tekke medrese kavgasının en ateşli zamanları olan Sivâsîler-Kadızâdeliler kavgasını görmüş, yaşamış ve bu tesirle de Mevlevî Semâ âyinini -cahiller ve inatların dışında- herkesin kabul ettiği bir düzenle ortaya koymuştur. Bu düzenlemeye göre Mevlevî Mukâbele-i Şerîfi şöyle yapılır:



Mevlevî musikisinde kullanılan neyler, rebab, kemençe, kudüm ve zil.

Mukâbele günü veya gecesi, görevli meydancı dede, namaz vaktinden biraz önce semâ-hâneye girerek yere ters olarak yayılı duran kırmızı renkli şeyh postunu alır, sol omuzuna koyar ve Şeyh dairesine giderek şeyhten semâa izin ister. şeyh, "eyvallah" diyerek izin verdiğini belirttikten sonra meydancı dede, dervişlerin duyabileceği kadar yüksek sesle ve özel okunuşu ile "Abdeste, tennûreye salâ" diye seslenir ve postu semâhâneye götürüp usûlünce yayar. Sonra ezan okunur.

Semâa girecek dervişler semâ kıyafetlerini giyerler. Tersine katlanmış olan tennûreler (geniş etekli, 'V' yakalı kolsuz fanila biçiminde üstlü, giysisi) koltuklarından tutulur ve öylece kıbleye karşı diz üstü oturulup Hz. Mevlânâ'nın rûhuna üç İhlâs bir Fâtiha okunur. Yine oturmakta iken tennûrenin yakası öpülüp baştan aşağıya geçirilir. Böylece tennûre tersken düz olmuş olur. Sonra ayağa kalkılıp bele bağlanan "elifî nemed" (veya elif-Lam bend) kemer gibi bağlanır ve uzunluğu bel hizasında ve önü düğmesiz, açık ve kollu özel şekilli bir yelek olan "deste-gül" sırta giyilir. Bu kıyafet genellikle beyaz renktedir. Ancak, -özellikle semâ eden çocuklarda- açık tonda renkli tennûre de kullanılmıştır. "Resim Hırkası" denen, çok geniş kollu, uzun ve geniş hırka da omuza alınır. Hırkanın kolunu giymek şeyhe ait bir yetkidir ve âyin sırasında hiçbir derviş hırkanın kolunu giymez. Genellikle dövme yünden yapılmış kahverengi tonlu sikke de basa giyilerek kıyafet tamamlanmış olur. Hırka, genellikle siyah ve koyu renkli kumaşlardan yapılır. Sikkenin beyaz yünden yapıldığı da olur.

Meydancı Dede'nin "Buyurun Yâ Hû" diyerek seslenmesiyle davet edilen dedeler ve diğer kişiler teker teker baş keserek selâm verip sağ ayakla, eşiğe basmadan semâ-hâneye girerler ve görev rütbeleri ve kıdemlerine göre yerlerini alarak ayakta beklerler. Âyinin mûsikîsini icra edecek olan mutrıp heyeti de mutrıp-hânedeki yerini alır. Herkes sağ ayak baş parmakları, sol ayak baş parmakları üzerinde, yani ayakları mühürlü denen durumda ve sol eliyle sağ omuz, sağ el ile sol omuz tutulmak sûretiyle ayakta durarak şeyhin gelişini bekler. Bu duruş şekline "Niyâz Vaziyeti" denir.

Şeyh, sağ arkasındaki meydancıyla birlikte semâhâneye girip ayak mühürleyerek başını eğmek sûretiyle selâm verdiğinde herkes aynı biçimde sessizce selâmı alır. Şeyh, postuna geçer ve namaz başlar. Camideki usûlün aynısı olarak kılınan namaz, şeyhin fâtihasıyla sona erer.

Namaz bittiğinde, namaz safları bozulur ve yüzler Mesnevî Kürsüsüne dönük olarak yeni yerleşim hâli alınır. Şeyh (veya Mesnevî-han) kürsüye çıkıp oturduğunda,

herkes yer öperek bulunduğu yere oturur. Mesnevî'den şerh edilecek (anlatılacak) beyitleri şeyh kendi okumayacaksa, "Kârî-i Mesnevî" denen Mesnevî okumakla görevli dede, daha önce meydancı tarafından kürsünün altına serilmiş olan seccâdeye, yüzü kıbleye karşı olarak oturur ve anlatılacak beyitleri okur. Şeyh; tesirli sözler söyleyebilmek, yanlışlıkların bağışlanmasını ve hatta düzeltilmesini dilemek için Allah'tan yardım isteyici ve yakarıcı bazı beyitleri okuduktan sonra, Mesnevî beyitlerinin şerhine başlar. Sonunda, "Yüce Allah'ın sırlarının keşfedicisi olan Mevlânâ işte böyle buyurdu. Bu, O'nun buyurdukları ne uyku halindeki rüyadır, ne faldır, ne de yıldız bilgisidir. Doğrusunu Allah bilir ama, herhalde Hakk'ın bir vahyi-ilhâmı olsa gerekir" anlamındaki dörtlük okunarak Mesnevî şerhi bitirilir. Sonra mutrıp-hâneden bir aşr-ı şerîf okunur, fâtiha okunmaz. Şeyhin kürsü üzerinden "Post Duâsı" sonunda fâtiha okunur. Şeyh, kürsüden inerken herkes yer öpüp ayağa kalkar ve kıbleye göre semâ-hânenin sağ tarafında yerlerini alırlar. Çok ender olarak Mesnevî şerhi yapılmamışsa bu yer alma namazdan sonra olur. Post duâsı da posta oturulunca yapılır (1950'li yıllardan sonra Konya'da her yıl yapılmakta olan Mevlânâ ihtifâllerindeki semâ âyininde, bu yer alış ve sonrası sergilenebilmektedir).

Mevlevî dervişlerinin semâsı

Bütün tarîkat âyinleri, Hz. Peygambere olan sevgi ve saygının ifâdesi olarak Salavât ile başlar. Mevlevî Âyininde bu ifâde, Naat-ı Mevlânâ ile olur. Hz. Mevlânâ'nın "Yâ Hâbîballah, Rasûl-i Halîk-i Yektâ tü yi" (Ey Allah'ın sevgilisi, tek ve eşsiz yaratıcının elçisi Sen'sin) diye başlayan ünlü naatını, Türk Mûsikisinin dâhîlerinden Mustafa Itrî Efendi, Rast makamında bestelemiş ve bu şâh-eser, Naat-i Mevlânâ olarak iki asırdan fazla hem Mevlevî-hânelerde hem de gerektiğinde başka tekkelerde okunmuştur. Itrî'nin bu bestesi en tanınmış naat bestesidir ve Abdülhalîm Çelebi (öl.1679) veya II. Bostan Çelebi (öl.1705) tarafından, bir Çelebilik makamı tavsiyesi olarak bütün mevlevî-hânelere âyinde ney taksiminden önce okunması bildirilmiştir. Naat olarak, bu beste ile Hz. Mevlânâ'nın Hz. Peygamberi öven başka güftelerinin okunduğu da olmuştur. Ayrıca bu bestenin bitişi olan "Yâ Tabîb el Kulûb. Yâ Velî Allah" (Ey kalplerin hekîmi, Ey Allah'ın dostu) sözlerinin yer aldığı terennüm bölümünde çok usta birer icracı olan naat-hanlar, o âyinde icra edilecek makamın seyrini gösterecek tarzda ilâveler de yapmışlardır. İsmail Dede Efendi'nin, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde naat-hanlık görevinde bulunduğu zamanlarda böyle yaptığı anlatılmaktadır. Itrî'nin bu bestesinden evvelki zamanlarda ise, Naat-i Mevlânâ olarak, bestesi bu günlere gelememiş başka beste veya bestelerin yahut da Hz. Mevlânâ'nın Hz. Peygamberi öven bir çok gazellerinin, kasîde tarzında doğaçlama olarak okunduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Naatin okunması sessizce dinlendikten sonra, kudüm-zenbaşı kudüme bir kaç darbe vurur ve neyzenbaşının veya onun görevlendirdiği bir neyzenin "Post Taksimi" adı verilen taksimi başlar. Post taksiminde okunacak âyinin makamını önce, dem sesler denen pest perdelerde ve uzun süreli seslerle gösterip, sonra "meyan açarak" (makamın tiz perdelerini yahut yine tiz perdelerde başka makam seyirlerini göstermek) ve az makam geçkisi yapıp, vakur nağmelerle taksimi tamamlamak gelenekleşmiş bir hâldir. Taksim bittiğinde hiç ara verilmeden kudüm-zenbaşının kudüme ilk darbe vurması ile beraber peşrev çalınmaya başlanır. Bu ilk zahme (kudüm çalınan çubuk) darbesiyle beraber şeyh ve semâ-zenler ellerini hızlıca yere vurup, sessizce "Allah" diyerek ayağa kalkarlar. Buna, "Darb-ı Celâl" denir. Neyzenler de ayağa kalkarak icraya devam ederler.

Ayağa kalkmış bulunan semâ-zenler hırkalarına çekidüzen verip sağa doğru, birbirlerine yaklaşırlar. Bu sırada şeyh, postun önüne çıkıp selâm verir, herkes de baş keser. Sonra şeyh, sağına doğru dönüp, peşrevin temposuna da uygun bir şekilde sağ ayağını atıp solu yanına çe-

kerek, sonra solu ileri atıp sağı yanına çekerek yürümeye başlar. Semâ-hânenin kenarında yüzleri ortaya dönük durmakta olan semâ-zenler de sağa dönüp aynı tarzda yürümeye başlarlar. Şeyhin arkasındaki kişi (aşçıbaşı veya semâ-zenbaşı) postun önüne geldiğinde ayak mühürleyip baş keser ve "Hatt-ı İstivâ" denen postun ucu ile kapı veya mutrıp-hâne arasında çizili olduğu varsayılan ve şeyhten başkasının basamayacağı çizgiyi sağ ayakla atlayıp, solu da attıktan sonra posta arkasını dönmeden cephesini geliş yönüne çevirip yine ayak mühürleyerek bekler. Bu sırada, arkasındaki semâ-zen de postun önüne yaklaşmıştır. O da ayak mühürler ve postun önünde iki derviş bir birlerinin yüzüne, gözüne ve özellikle iki kaşın arasında bakarak ve hırkalarının içindeki sağ ellerini kalplerine götürerek selâmlaşıp niyazlaşmış olurlar. Postun sağındaki kişi arkasını semâ-hâneye dönmeden yine sağa dönerek yürümeye başladığında, kendisinden sonraki semâ-zen yine aynı tarzdaki hareketlere devam eder. Böylece herkes birbiri ile selâmlaşmış olur ki buna "Cemâl Seyri" veya "Cemâl cemâle gelmek" denilir. Semâ-hâneyi ikiye böldüğü kabul edilen hatt-ı istivânın post hizâsındaki uzantısında gene ayak mühürlenip baş kesilir. Karşı karşıya geliş olmadan yürümeye devam edilir. Eğer türbesi olan semâ-hânede âyin yapılıyorsa, türbenin yanından geçilirken de baş kesilir. Şeyh, birinci devirde postun önüne geldiğinde karşısında en kıdemsiz derviş bulunmaktadır.

Yüzyıl başında bir grup Mevlevî Şeyhi.

Onlar da birbiri ile selâmlaşır ve ikinci, üçüncü devirler de aynen böyle devam eder. Böylece herkesin üç defa semâ-hânenin etrafını dolaşmalarına "Devr-i Veledî" (Sultan Veled Devri) denilir. Mutrıp peşrev çalmaya devam ediyordur. Peşrev, devir sırasında bitse bile tekrar başa dönülerek çalınmaya devam edilir (Mevlevî Âyini'nin bu bölümü tipik bir devrân âyinidir).

Üçüncü devirde sırasının sonundaki semâ-zen, şeyhi beklemeden posta selâmını verip yürümeye devam eder. Onun, ilk dizilişteki sırada yerini almasıyla beraber şeyh de postuna geçmiş olur. Bu anda kudüm-zenbaşı peşrev çalmaya son verilmesini işaret etmek için kudüme usûl dışı hızlıca bir kaç defa vurur. Hemen, icra edilecek âyinin makamını gösteren bir iki cümlelik çok kısa bir ney taksimi yapılır (Sultan Veled Devri'ndeki karşılıklı niyazlaşma -Cemâl seyri- Konya'daki Âsitânede şeyh postu önünde değil, Hz. Pîr Mevlânâ'nın sandukası önünde yapılır). Sultan Veled Devri devamınca herkes sessizce İsm-i Celâl (Allah) çekmektedir.

Ney taksimi bitiminde, âyin-han denen mutrıptaki âyin okuyucuları yine saz eşliğinde âyini okumaya başlarlar. Şeyh, postunun üzerinde, semâ-zenler şeyhin solundaki safta baş keserek selâm verirler. Semâ-zenler, semâyı idare edecek olan semâ-zenbaşı dışında omuzlarındaki hırkaları çıkarıp, oturdukları yere bırakırlar ve hemen niyâz durumuna geçerler.

Şeyh, postun önüne doğru üç adım atarak ileri çıkar ve baş keser, herkes de baş keser. Şeyh, sağ eli üstte olarak ellerini kavuşturmuş durumda dururken, semâ-zenbâşı şeyhe doğru ilerler ve şeyhin açıkta duran elini, şeyh de eğilerek o'nun sikkesini öper. Semâ-zenbaşı hatt-ı istivânın sağına geçip şeyhin sağ karşı yanında niyâz vaziyetinde durur ve baş keser. Onun bütün baş kesmelerinde semâ-zenler de baş keserler. Şeyh de, baş kesmek sûretiyle semâa izin verdiğini belirtir. Semâ-zenler sırayla şeyhin önüne gelerek baş kesip el öperler, şeyh de sikkelerini öper. Semâ-zenbaşının sağ ayağını geriye çekerek veya ileri atarak verdiği işarete göre semâ-zen ya ortaya, veya kenara doğru üç adımda yürüyüp semâa başlar. Omuzları tutmakta olan eller, yavaşça aşağıya indirilip, elin dışı vücuda ve sikkeye değdirilip omuz hizasından yukarıya kadar kaldırılır ve sağ el yukarıya, sol el aşağıya bakacak şekilde semâ edilir. Semâ-zenin başı hafifçe sağa eğik, yüzü biraz sola dönük, gözleri sol elin baş parmağına kısık

bir şekilde bakar durumdadır. Bu şekilde son semâ-zen de semâa girdikten sonra semâ-zenbaşı şeyhe baş kesip, semâı idare etmek üzere semâ-hânede dolaşmaya başlar. Şeyh de postunun gerisine çekilip, ayakta durarak semâı izler.

Semâ-zenin sol ayağına "direk", sağ ayağına "çark" denir. Direk yerden hiç kesilmez ve diz bükülmez. Çark, direğin etrafında sola (kalbe) doğru döndürülerek atılır, direk yerden sürünerek geriye doğru hareket ettirilir. Böylece bedenin bir tam kendi etrafında dönüşüne de bir çark denir. Bu harekete ise çark atma adı verilir. Direği yerden sürümeden sabit tutarak çark atmaya da "direk tutma" denir. Semâzen her çarkta bir defa olmak üzere sessizce içinden İsm-i Celâl okur. Semâ böylece devam eder...

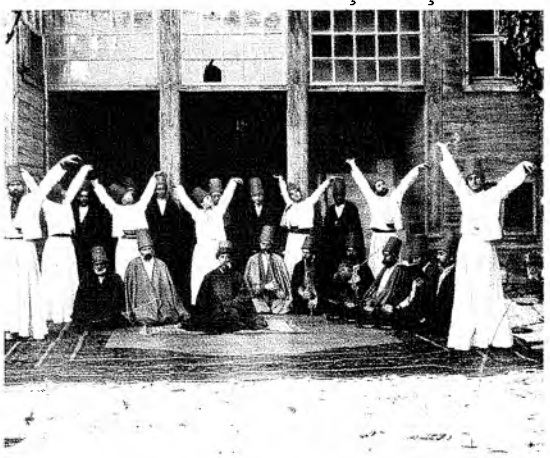
Âyin bestesinin birinci selâmı bitip ikinci selâmın başladığı, beste usûlünün değiştiğinden anlaşılır. Selâm bittiğinde semâ-zenler bulunduğu yerde, yüzleri kutup-hâneye gelecek şekilde durup niyâz vaziyetinde baş keser ve ikili, üçlü gruplar halinde omuz omuza yaslanırlar. Şeyh, postun önüne doğru ilerleyip baş kesdiğinde yine herkes baş keser. Şeyh, sessizce selâm duâsını yapıp bir adım postun gerisine gider ve başı ile ikinci selâmın semâının başlamasına izin verdiğini işaret eder. Semâ-zenler bu izne baş keserler ve birinci selâmdaki gibi ikinci selâma girerler. Yalnız el ve sikke öpme olmaz. İkinci selâm denen bölüm böylece devam eder ve yine bestedeki usûl değişikliği ile üçüncü selâma girilir. Dördüncü selâma giriş de aynı biçimde yapılır.

Hammamizade İsmail Dede'nin Saba Buselik Mevlevi Ayini'nin güftesi (kendi el yazısıyla)

Dördüncü selâmda semâ-zenler, semâ-hânenin ortasına girmezler ve etrafta sıralanarak semâ ederler. Orta yer boş bırakılır. Son semâ-zenin de semâa girmesinden sonra hepsi yerlerinden kıpırdamadan direk tutarak semâ ederler. Semâ-zenbaşı Şeyhe niyâz edip, semâ-zenleri de yerleştirdikten sonra şeyhin solundaki yerine geçer ve artık yürümez. Şeyh ise, postundan öne ilerleyip niyâz eder ve O da semâa girer. Şeyh, sol eliyle hırkasının sağ tarafını bel hizasından, sağ eliyle yakasından tutarak ve hırkanın göğüs kısmını sağ tarafa doğru hafifçe açarak semâ eder. Başı, semâ-zenler gibi, hafifçe sağa eğik ve yüzü sola dönüktür. Hatt-ı istiva üzerinden adım atarak semâ etmek sûretiyle, semâ-hânenin merkezine kadar gelir. O da orada direk tutar. Bu tarz kol açmadan yaka tutarak ve ağır tempo ile olan semâa "Post Semâı" denir. Semâ-zenbaşı da bulunduğu yerde post semâı yapar.

Âyin bestesinin dördüncü selâmının sözlü kısmı bittiğinde sazlar hemen son peşreve ve takiben son yürüksemâiye girerler. Eğer, Niyâz İlâhîsi denen Segâh makamındaki eser icra edilecekse, son peşrev yerine sazlardan biri segah makamına geçiş taksimi yapar ve ilâhîye girilir. Saz semâisi veya niyaz ilâhîsinin bitmesiyle son taksim başlar. Son taksimin, post taksimi gibi mutlaka ney ile yapılması gerekmez. Başka saz ile de yapılabilir. Taksimin başlamasıyla kutup-hânede direk tutmakta olan şeyh semâ ederek yavaş yavaş postuna doğru gitmeye başlar. Şeyh posta vardığında taksim bitirilir ve hemen tiz perdeden olmak üzere mutrıpta görevli biri tarafından Kur'an okunmaya başlanır. Bakara Sûresinin 115.nci âyetinin mutlaka okunması Mevlevîlik âdabındandır (Doğu da Allah'ındır, batı da. Nereye dönerseniz Allah'ın vechi oradadır. Şüphesiz Allah'ın rahmeti ve nîmeti geniştir. O her şeyi bilendir). Bundan sonra başka âyetler de okunabilir. Kur'an'ın başlamasıyla birlikte herkes olduğu yerde baş kesip, yer öperek bulunduğu yere oturur. Eller çapraz olarak omuzlarda ve baş öne eğiktir. Görevli dervişler sırtlarına hırkalarını koyduklarında normal oturma hâli alınarak Kur'an dinlenir. Kur'an okunması bittikten sonra şeyhin sol tarafında uygun bir yerde "Duâgû Dede" (Duâcı) özel okuyuş tarzı ile, özel duâyı, tekbîri ve salâvâtı okuduktan sonra şeyh fâtiha der. Herkes sessizce Fâtiha'yı okur. Sonra şeyh ile beraber herkes yer öpüp ayağa kalkarlar. Şeyh, postunun üzerinde "Hû diyelim" sözü ile biten gülbanki (özel tertip ve tespit edilmiş duâ) okur. Mutrıbân ve semâ-zenler baş keserek bir nefes bo-

yu ve yüksek sesle "Hû" derler. Şeyh, postun üzerinden ayrılıp baş keserek yüksek sesle "es Selâmü Aleyküm" diye selâm verdiğinde semâ-zenbaşı yüksek sesle ve son heceyi nefesince uzatarak "ve Aleyküm Selâm ve Rahmetullâhî ve Berakâtü Huuu" diyerek selâmı alır. Semâzenler, selâm alınmaya başlanmasıyla birlikte eğilmişlerdir, "Hû" hecesinde yavaş yavaş doğrulurlar. Şeyh bu sırada, kapıya doğru yürümeye devam etmektedir. Orta yere geldiğinde yine selâm verir. Bu selâmı Ney-zenbaşı alır, mutrıptakiler semâ-zenler gibi hareket ederler. Şeyh semâhânenin çıkışına vardığında yüzünü posta doğru döndürerek baş kesdiğinde herkes beraberce baş keser. Şeyhin semâhâneden ayrılmasından sonra herkes şeyh postuna selâm vererek teker teker semâhâneden ayrılırlar (Eğer semâ, türbeli semâhânede yapılmışsa, ayağa kalkıldığında önce türbedekiler için fâtiha okunur, sonra gülbank çekilir). Meydancı dede tarafından şeyh postunun usûlünce kaldırılması veya katlanması ile Mevlevî Mukâbelesi bitmiş olur. Semâ sırasında da, Sultan Veled devrindeki gibi "Allah" ismi zikredilir. Semâ-zen çarkını yerden kaldırırken "Al", yere basarken "lah" hecesini söylemek sûretiyle her çark atışta bir İsm-i Celâl okuyarak zikre devam eder.



Mevlevî Mukâbelesi denen bu resmî âyin şeklinden başka "Âyin-i Cem", "Ayn'ül Cem" denen bir âyin tarzı daha vardır ki, tekkenin semâhânesinde değil, "Meydan Odası" denen özel bölümünde yapılır. Ya bir sohbet meclisinde veya bir ikram için toplanıldığında Naat okunmadan ney taksimi ile başlar. Devr-i Veledî yapılmaz, âyin okunmaya başlanır. Herkes değil, sadece arzu edenler hırkalarının kollarını giyip, post semâı tarzında kol açmadan semâ ederler ve selâm başlarında da durmak yoktur. Yine Kur'an okunması ve Gülbank ile biter. Sonra istenirse sohbete ve ikrama devam edilir. Hz. Mevlânâ'nın âhirete göç etmesi hicrî takvimle 5 Cemâzielâhır 672'dir. Bu gün, Mevlevîlerce sevgiliye kavuşma zamanı, Gelin Gecesi (Şeb-i Arûs) olarak kabul edilmiştir. Hicrî takvimin mevsimlere göre dönüşü ile yaz aylarında tekke bahçesinde açık havada (Konya'da Meram'da veya Dede Bahçesi denen Alâaddîn Tepesi'nin kuzeyindeki bahçede), kışın Meydan Odasında 5 Cemazielâhır günü mutlaka Âyin-i Cem yapılırdı.

Mukâbele ve Âyin-i Cem'den başka bir âyin daha vardır ki, buna da "Müptedî Mukâbelesi" denir. Semâ etmeyi artık öğrenmiş olan bir yeni dervişin (nev-niyâz'ın) mukâbele-i şerîfe katılmasına izin verilmesi törenidir. Bu âyine şeyh katılmaz. Âyini, semâ-hânede şeyh postunun yanında duran "Ser-Tebbâh" (Aşçıbaşı Dede) idare eder. Tıpkı Âyin-i Cem gibi Naat okunmadan ney taksimi ile başlar. Peşrevle beraber Sultan Veled Devri yapılıp semâa başlanır. Müptedî Mukâbelesinin özelliği, âyin okunmamasıdır. Dört bölümlü semâ yalnızca peşrev çalmaya devam edilerek yapılır. Yine Kur'an ve gülbankla biter (Mevlevîliğe ait İsm-i Celâl âyini, Kuûd bahsinde anlatılmıştır).

Mevlevî Âyininin Sembolizması

Mevlevî Semâ âyini mûsikîsinden kıyafetine kadar her alanda pek çok sembolleri taşır. Benliğinden ve nefsinden ölü olan Mevlevî dervişinin başındaki sikkesi mezar taşı, giydiği tennûresi kefeni, sırtındaki hırkası kabridir. Semâ-hâne kâinattır. Sağ tarafı görünen ve bilinen madde âlemi, sol taraf manâ âlemidir. Posttan sağa doğru hareket yücelikten düşüklüğe gidiş (ulvîden süflîye), hatt-ı istivânın sonundan posta doğru hareket, düşüklükten yüceliğe varıştır ki "Seyr-i Sülûk" denen manevî olgunluğa erişme yolculuğunu anlatır. Kudümün ilk vuruşu, Allah'ın "Ol" emrinin anlatımıdır. Ney, "İnsan-ı Kâmil"dir. Ney'in üflenmesi, İsrâfil'in "Sûr" u üflemesidir. Kalkarken yere el vurmak hem "Ol"manın, hem de Sûr'u işitince kabirden kalkmanın sembolüdür. Sultan Veled Devri'ndeki üç tur "İlm-el Yakîn, Ayn-el Yakîn, Hakk-el Yakîn" denen; bilme, görme ve olma mertebelerine işârettir. Tecellî rengi

olan kırmızı renkli post üstündeki şeyh, Hz. Mevlânâ'yı temsîl eder. Hakîkate varan yolu O bilir. Ve bunun için hakîkate varan en kısa yolu temsîl eden Hatt-ı İstivâya yalnızca O basabilir. Sûr'un üflenmesi ile kabirlerinden canlanarak kalkanların şaşkın şaşkın nereye gidecekleri-ni aramak yerine İnsân-ı Kâmil'in peşine takılıp, O'nun gittiği yoldan, adımlarını O'nun gibi atarak kurtuluşa eren yolu bulmayı, Sultan Veled Devri'ndeki yürüyüş temsîl eder. Semâdaki selâmlâr, "Zât, Sıfât, Fiil, Vahdet" gibi tasavvuf anlamlarını taşırlar. Dört selâm; şeriat, tarîkat hakîkat, mârifet kademelerini anlatmaktadır. Dördüncü selâmda Allah'ın tek ve gerçek varlığı ile var oluş olan Vahdet durağından kıpırdamadan ayak direyerek duruş anlatılmaktadır. Ve sonunda, "Bütün manâ mertebelerini bilsen de, onlara ulaşsan da, asla kulluktan vaz geçme. En yüce makam ve mertebe kulluktur. Fakat, bilenle bilmeyen bir değildir" denilir.

Mevlevî Âyini'nin en önemli özelliği, zikrin, şeyh veya zikri idâre eden ser-tarîk, pîş-kadem, reis, zâkirbaşı, meydancı gibi tekke görevlilerinin idaresi ve iradesi ile değil, âyin-i şerîfin bestesine göre yapılmasıdır. Mevlevî Âyini formu, Türk Mûsikisinde belli hareketler yapmak için özel olarak bestelenen yegâne formdur (Mirâciye hariç en büyük formdur).

Garipler Semâı : Âyin bestesi bittikten sonra, semâ etmeye doyamamış olanlar, herkes semâ-hâneden çıktıktan sonra semâ-hânede kalırlar. Hırkalarını çıkarmadan Post Semâı tarzında onsekiz çark atarlar. Bu semâ müziksiz, ışıksız, sadece kendi kendine yapıldığından "Garipler Semâı" (Gurbette olanlar) veya bir başka anlamda "Karîbler Semâi" (Yakın olanlar) adıyla anılır.

Türk mûsikisinin (Miraciye dışında) en büyük formu olan Âyin-i Şerifler, Mevlevîliğe mensup olmayan bestekârlar tarafından dahi bestelenmiş ve Türk mûsikîsinin şaheserlerini oluşturmuştur. Bunların bir kısmını şöylece sıralayabiliriz.

Bestekârı belli olmayan Pençgâh, Dügâh ve Hüseynî âyinleri (Beste-i Kadîmler), Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Beyâtî, Buhurizâde Mustafa Itrî Efendi'nin Segâh, Şeyh Nâyi Osman Dede'nin Rast, Uşşak, Çargâh, Hicaz, Musahip Ahmet Ağa'nın Hicaz, Nihavend, Bursalı Sadık Efendi'nin Bestenigâr, Hafır Abdülrahim Şeydâ Dede'nin Irak, Eyyûbî Hüseyin Dede'nin Nühüft, Mustafa Nakşî Dede'nin Şedarabân, Sultan III. Selim Hân'ın Sûzidilârâ, Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Acem bûselik, Abdülrahim Künhî Dede'nin Hicaz, İsmail Dede'nin Neva, Saba buselik, Şevk-i tarab, Saba, Bestenigâr, Hüzzam, Ferahfeza, Zekâi Dede'nin Isfahan, Sûzidil, Mâye, Saba zemzeme, Şeyh Mehmed Celâleddin Dede'nin Dügâh, Ahmed Hüsameddin Dede'nin Rahat ül ervâh, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acasmaîşran, Bolahenk Nûri Bey'in Bûselik, Karcığar, Müezzinbaşı Miralay Rıfat Bey'in Nev'eser, Zekâizâde Hafız Ahmed Efendinin, Beyatî bûselik, Müstear, Ahmet Avni Konuk'un Bûselik aşîran, Dilkeşîde, Rûy-i Irak, Rauf Yekta Bey'in Yegâh, Muallim Kazım Bey'in Sultaniyegah, âyinleri ve günümüzde Sadeddin Heper, Cüneyt Kosal, Doğan Ergin, Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Tanlak, Zeki Atkoşar, Alaeddin Yavaşça, Fatih Salgar gibi bestekârlarımızın âyinleri ve ayrıca Hüseyin Sadeddin Arel'in elli civarındaki ayin besteleri...

Diğer tasavvuf ekolleri olan tarikat âyin ve mûsikîleri, Bektâşî ve Mevlevî mûsikîleri gibi sadece kendilerine has özellikler göstermez ve isimleri ile sınırlı değildir. Onun yerine Kuûdî, Kıyamî, Devrânî denen âyin şekilleri genellemesi ile anlatılır. Nakşibendîlik, Şabânî Darb-ı Esmâsı, Celvetî Nısf-ı Kıyâmı, Mevlevî İsm-i Celalî, Kuûdî; Kadirî, Rıfâî, Sâdî, Bedevî, Şazelî gibi tarikatların âyinleri Kıyâmî; Halvetîlik ve bütün kolları, Kadiriliğin bazı kolları, Gülşenî ve Zeynî gibi tarîkatların âyinleri de Devrânîdir. Bu üç ana sınıf olarak anlatılan tarîkat âyinlerinin hepsinde mûsiki en geniş ve en yüksek manâsı ile yer almıştır. Yanlış olarak Kadirî, Rıfâi, Nakşî ve Halvetî vs. gibi isimlendirilen tasavvuf mûsikisi eserlerinin özellikle kıyam veya devran ilâhisi olarak isimlendirilmeleri gerekir. Çünkü, kıyam veya devran ritmine ve ahengine uyan eserler tarîkatın ismi ne olursa olsun kıyam ve devran zikir âyinin de kullanılır. Bir başka yanlışlık da Mevlevîlik dışındaki tarîkatlarda müziğin daha geride olduğu zannıdır. Mevlevî Âyini icrası sırasında, semâzenlerin (dervişlerin) içlerinden sessizce çekmekte oldukları İsm-i Celâl (Allah lafzı) yerine Mutrıbın

çalıp söylemekte olduğu besteli âyin-i şerif işitilmekte olduğundan hakim unsur olan mûsikî önde görülmektedir. Diğer tarîkat âyinlerinde ise vurmalı sazlardan (kudüm, bendir, halîle, nevbe gibi) başka tek saz kullanılmaması (kalbî zikirde- yani harfler belli edilmeden yalnızca sadâ ile-bazen ney çalınır) ve dervişlerin yüksek sesle tekrar ettikleri Kelime-i Tevhîd, İsm-i Celâl, İsm-i Hây gibi Allah esmâlarının daha çok işitiliyor olması, Mûsikînin geride gibi görünmesine yol açmıştır. Halbuki, zikre uygun ritimde ilâhiler okumak, gerektiğinde kasîde okuyarak makam değiştirmek, Şeyhin veya zikri idare eden kişilerin ani tempo ve tavır değiştirmelerine uygun tarzda mûsikîyi o tarza taşımak gibi haller çok yüksek mûsikî icralarıdır. Ayrıca, toplu olarak okunan besteli Evrâd-ı Şerîf'ler, Saba, Rast, Uşşak, Sûzinâk gibi makamlarla Tevhîd açmak, başlı başına birer mûsikî şaheseridir. Mevlevîlik dışındaki tarîkatlara mensup çok yüksek mûsikîşinaslar (icracı ve besteci olarak) da bütün tarikatların mûsikîye ne kadar önem verdiklerini göstermeye yeterlidir:

Eşrefzâde Rûmî, Hopçuzâde Şeyh Şâkir ve Ahmed Efendiler, Kasımpaşalı Şeyh Cemal Efendi, Şeyh Edhem Efendi, Hacı Kirâmî Efendi, Üsküdarlı Osman Efendi, Şeyh Hâlis Efendi... *Kadirî*

Hacı Bayrâm-ı Velî, Şeyh Himmet Efendi... *Bayrâmî*

Aziz Mahmud Hüdâyî, İsmail Hakkı Bursavî, Hafız Kumral, Hafız Post, Şeyh Nesîb Efendi, Şeyh Rûşen Efendi, Akbaba İmamı Mehmed Zaîfî Efendi, Şeyh Said Efendi (Özok)... *Celvetî*

Molla Câmî, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Şeyh Mes'ud Efendi, Hattat Nûri Efendi (Korman), Şeyh Rıza Efendi, Ûdî Câhit Gözkan... *Nakşibendî*

Tanbûrî ve Neyzen Şeyh Halim Efendi, Sait Paşa İmamı Hasan Rıza Efendi, Hayrullah Taceddin Yalım, Rakım Hoca (Elkutlu), Şeyh Rıza Efendi, Kenan Rifâî, Suyolcu Ali Rıza Efendi... *Rifâî*

Hatipzâkiri Hasan Efendi, Kenzî Hasan Efendi, Draman Zâkiri Ahmed Efendi, Çâlâk Şeyh Ahmed Efendi, Ümmî Sinan, Bezcizâde Muhiddîn Efendi, Eyüp'lü Ali Rıza Bey (Şengel)... *Halvetî*

Şikârîzâde Ahmed Efendi, Balat Şeyhi Kemal Efendi, Abdülkerîm Efendi, Kutbî Efendi, Neyzen Şeyh Nûrullah Efendi (Kılıç)... *Sünbülî*

Bestekâr Hacı Ârif Bey ve hocası Eyyûbî Mehmed Bey... *Cerrahî*

Neyzen Sâlim Bey, Üsküdarlı Âsım Efendi, Ebül hâmis Mehmed Efendi, Hafız Yaşar, Şeyh Saadeddin Nüzhet Efendi (Ergun)... *Sâdî*

Hacı Nâfiz Bey, Zeki Arif Bey (Ataergin)... *Şâbânî*

Hâşim Bey, Semih Rıfat Bey, Zakir Yaşar Baba... *Bektâşî*

Sebilci Hüseyin Efendi ve Ağabeyi Mazhar Baba... *Uşşakî*

Tasavvuf deryasından bir katre, o güneşten bir zerre, harmandan bir dane...cik kadar...

Gülün kokusunu, şerbetin lezzetini anlatmak ne mümkün ? Zaten,

Sayılmayız parmak ile
Tükenmeyiz kırmak ile
Taşramızdan sormak ile

KAYNAKLAR

Kur'an-ı Kerîm
Mufassal Osmanlı Tarihi
Türk Mûsikîsi Antolojisi, Sadeddin Nüzhet Ergun
Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü, Zeki Pakalın
Mûsikîmiz Üzerine, Cinuçen Tanrıkorur
Mehter Mûsikîmiz, Haydar Sanal
İslâm Açısından Mûsikî Ve Semâ, Prof. Süleyman Uludağ
Tasavvuf Meseleleri, Prof. Kâmil Yılmaz
Türk Mûsikîsi Kimindir?, Hüseyin Sadeddin Arel
Tasavvuf ve Tarîkatler, Selçuk Eraydın
Mevlevî Âdâp ve Erkânı, Abdülbâkî Gölpınarlı
Mevlevî Âyinleri, Sadeddin Heper
Hoş Sâdâ, İbnülemin Mahmud Kemal İnal
Türk Mûsikîsi Tarihçesi, Nazmi Özalp
Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Yılmaz Öztuna
İstanbul Ansiklopedisi'ndeki Tarîkarların Mûsikî ve Âyini maddeleri, Tuğrul İnançer
Mûsikîmizin Dünü, Bugünü, Yarını, Feyzi Halıcı (Makale Tuğrul İnançer)
Özel Kütüphânemizdeki çeşitli notlar, el yazmaları, dergi ve makaleler.

XVIII. YÜZYILDA MÛSİKÎMİZ, NEY VE NEYZENLER

NEYZEN, YRD. DOÇ. DR. SÜLEYMAN ERGUNER
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ KONSERVATUARI

Yeryüzünde her olayın ve canlının kendine özgü bir sesi vardır. Tabiatın yapısında bulunan ses, hareket ve titreşim sayesinde ortaya çıkar. İnsan zekâsının bu titreşimleri belli kalıplar dahilinde tesbît etmesinden meydana gelen ilim, mûsikîdir.

Mûsikî, Allah'ın insana bağışladığı hayatın sanata dönmüş bir tezâhürü olup, hayatın gelişme dönemlerini canlandırır. Nefsin mûsikîden gıdalandığını, sevindiğini ve canlandığını yazan El-Mesûdî, mûsikî icrâsının ve bestekârlığın insan duygusunun bir ifâdesi olduğunu belirtmiştir.[1] İnsanoğlu yaratılışından itibâren tabiat hadiselerinin verdiği korku ve yaşama çabası içinde; mûsikîli, rakslı âyinler tertipleyerek, mânevî huzurlarını sağlamaya çalışmıştır.

İslâmiyetin yayılması ile, Hz. Peygamber'in güzel sesi teşvik etmesi ve *Kurân-ı Kerîm* 'i güzel sesle okumayı; "...Allah hiçbirşeyi, Peygamberin *Kur'ân*'ı güzel sesle okuduğunu dinlediği gibi dinlememiştir." sözleriyle tavsiye etmesi üzerine[2] müslümanların bu konuya verdikleri önem neticesinde tecvid ve kıraat ilimleri doğmuştur. Hz. Peygamber'den sonraki devirlerde gelen İslâm büyükleri, cemiyetlerini gerçek din anlayışına götürmek için çalışmışlar; sözleri ve eserleri ile dersler vermişlerdir.

İslâmiyetin kabûlünden îtibâren mûsikî çalışmaları, daha sonraki devirlere ışık tutacak seviyeye erişmiştir. İshak el Mevsîlî (v.850), Yunus el Kâtip (v.765), Harun Reşid zamânının meşhur mûsikîşinası Zelzel (v.791) gibi mûsikîşinaslar ve nazariyeciler bu dönemin önde gelen isimleridir.

İslâm felsefesinin temelini atanlardan Fârâbî (v.950); Yunanca mûsikî eserlerinin bilgilerini, göz önünde tutarak; mûsikî nazariyâtı, usuller, bestekârlık, mûsikî âletleri üzerine çalışmıştır. Fârâbî'den sonra büyük tıp âlimi İbn-i Sînâ (980-1037)'dan XIII. yüzyıla kadar belirsiz bir dönem geçiren mûsikîmizin bu dönemi Safiyüddin Abdülmümin (1216-1294) ile sona ermiştir. Fârâbî'nin «yeniler» olarak adlandırdığı grubun başında bulunan Halil (v.786), İhvânü's-Safâ, el-Kindî, Fârâbî gelmektedir.[3] Bundan sonra gelen, Safiyüddin Abdülmümin, Hatîb el-Erbîlî, Kutbuddîn Mahmud bin Şîrâzî (v.1310), Abdülkadir Merâgî (v.1435), Ahmedoğlu Şükrullah (1388-1470) için Rauf Yektâ Bey, «sonrakiler» tabirini kullanmışlardır.

Doğudan batıya büyük bir coğrafya içinde büyümesini XV. ve XVI. yüzyıllarda en üst seviye ye getiren Osmanlı'nın askeri gücünün; fetih inancının yanında en önemli desteklerinden biri; mânevî his ve zevkini doyuran; başta mevlevîhânelerde var olan mûsikîsi ve askere büyük moral veren askeri mûsikîsi, yâni mehter mûsikîsi idi. Neyzenbaşı Ulvi Erguner (1923-1974), Mehter Mûsikîsi'nin etkisi hakkında şu rivâyeti nakletmiştir: "...savaşlarda karşı taraf ekseriyâ mehterin icrâsından yılgınlık getirmişler ve bu meyanda mehterleri susturmaya çalışmışlar, rivâyete göre, Haçlı seferleri sırasında Selâhaddîn Eyyûbî kumandasındaki Türk ordularında bulunan mehterler, düşman üstünde tesir yapmış, Aslan Yürekli Richard adı

ile anılan kral, kumandanlarına-askerden evvel şu kahredici mûsikîyi susturun-emrini vermişti."[4]

Fatih Sultan Mehmed'in askerlerinin büyük zaferi, mehterin muhteşem moral desteği ile olmuştur. Ancak, daha sonra, Kanûni Sultan Süleyman ile Fransa kralı I. Fransuva arasında olan 1543 Osmanlı-Fransız İttifâkı sonucunda, kapitülasyonlara kadar giden bir dönem içinde; kapitülasyonların, sanat alanındaki tezâhürü olan mûsikî kapitülasyonları başlamış bulunuyordu. Böylelikle, gerek Osmanlı sarayına gelen sefirler, araştırmacı ve mûsikîşinaslar, gerek Osmanlı temsilcileri, Fransa, Venedik'te gördükleri orkestraları, operaları payitahtta anlattılar ve bunların İstanbul'da da olabilmesi için padişahlardan himâyelerini istediler.[5]

Resim.2 Levnî, Surnâme-i Vehbî, 1720, Sultan III. Ahmed'in şehzâdelerinin sünnet düğünü.

Bu arada Türk mûsikîsi, Hızır bin Abdullah, Lâdikli Mehmed Çelebi (1450-1494), Nûreddin Abdurrahman Câmî (1414-1492), Ahîzâde Ali Çelebi, Tireli Kadızâde Mehmed (v.1494) gibi özellikle nazarî çalışmalarıyla bilinen mûsikîşinasların yoğun olduğu, XVI. ve XVII. yy.dan sonra bestekârlık alanında daha önceki yüzyıllara kıyasla büyük bir ilerleme artış görülen XVIII. yy. Türk mûsikîsi döneminde, Sultan IV. Mehmed (1648-1687)'den îtibâren Sultan III. Selîm (1789-1807)'e kadar hüküm süren pâdişahlar; Sultan II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmed (1691-1695), II. Mustafa (1695-1703), III. Ahmed (1703-1730), I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1756), III. Mustafa (1756-1774), I. Abdülhamîd (1774-1789) ve III.Selim, başta mûsikî olmak üzere bütün güzel sanatları teşvîk ve himâye etmişlerdir.

XVIII. yüzyılın, Sultan IV."Avcı" Mehmed'den sonra büyük oğlu Sultan II.Mustafa (1695-1703) ile başlayan tarihi içinde, Türk mûsikîsi, XVII. yüzyıldaki hızını kaybetmeden devam etmiştir. Babasından daha fazla olarak mûsikîye ilgisi olan padişah, gezdiği her yere mûsikî heyetini götürmüş; mûsikîşinaslara hediyeler vermiştir.

Sultan IV. Mehmed Dönemi (1648-1687)'nde, padişah ve Kırım Hanı Gazi I. Selim Giray tarafından himâye edilen,[6] mûsikimizin büyük bestekârı Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin 1711-12 yıllarında vefât ettiği göz önüne alındığında;[7] Sultan II. Mustafa ve Sultan III. Ahmed Dönemi'nde de sarayda hizmet ettiği zikredilebilir. Itrî, Siyâhî Ahmed Efendi (v.1697)'den talik yazıyı öğrendi.[8] Mûsikî hocalarının Hafız Post (v.1693), Koca Osman ve Derviş Ömer olduğu söylenmektedir. Sultan IV. Mehmed'in saray fasıllarına katıldıysa da, kendi isteği ile «esirciler kâhyalığı» vazîfesinden emekli olmuştur.[9] Şeyhülislâm Esad Efendi, Itrî'nin[10] âyîn-i şerîf, na't, tevşîh, ilâhî, kâr, beste, semâî gibi çeşitli formlarda ve selmek, rekb, müberka gibi terkiblerle, çok bilinen makamlardan binlerce eser bestelediğini söylemiş ise de zamanımıza kırk iki eseri kalmıştır. Ülkemizde ve dünyada çok bilinen ve sevilen şu eserler Itrî'ye âittir; *Segâh Mevlevî Âyîni*, *Rast Na't-ı Mevlânâ*, *Segâh Tekbîr*, *Segâh Salât-ı Ümmiye*, *Nevâ Kâr*...

Sultan'ın gözde hânendesi, bestekâr Küçük Müezzin Mehmed Çelebi (v.1717)[11] Hanende Hacı Mustafa,[12] Kaftânî Memiş Ağa,[13] Kazzâz Hasan Çelebi (v.1720?, hânende ve bestekâr),[14] Osman Ağa;[15] İstanbul, Tophane'de Tomtom mahallesinde imam ve muallim olan ve özellikle çocuklara mûsikî öğretmenliği yapan Tomtom İmamı[16] padişah huzûrunda birçok fasıl yapmıştır. Bu devrin ünlü na'thân ve bestekârı Yusuf Çelebi'nin; *Mevlid-i Şerîf*'e nazîre olarak Abdülbâkî Ârif Efendi (1633-

1743);'nin *Mîrâciye*'sini bestelediği *Atrabü'l-Âsâr*'da geçmektedir.[17] Bunun dışında, diğer bestekârlar; Bayrâmî şeyhi Himmetzâde Abdullah (v.1710), Gülşenî şeyhi Derviş Ali Şîrüganî (v.1714), Halvetî şeyhi Manisalı Hasan Efendi (v.1715), Yahya Nazîm (v.1717), İstanbul Yavuz Sultan Selim Câmii na'thânı Niznâm Yusuf Çelebi (v.1718?), dînî mûsikî formlarında eserler bestelemiştir.

Sultan III. Ahmed (1703-1730)'in saltanatının ikinci yarısında başlayan "Lâle Devri (9 Mayıs 1718-2 Ekim 1730)" sanat alanında özellikle mûsikîde önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdir. Dâmâd İbrâhim Paşa'nın sadrazam oluşu ile başlayan Lâle Devri'nde mûsikî; diğer sanat dallarından daha fazla rağbet görmüştür. Bu devir, aslında ileri tarihlerde, mûsikîden askerî sahaya kadar gittikçe artan, Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde şekillenen yenilikçi hareketlerinin habercisidir. Galata Mevlevîhânesi'nin neyzenbaşısı ve şeyhi olan Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin vefâtı ile (1730) aynı tarihlerde, Lâle Devri birçok siyâsî olayla kapanırken, mûsiki faaliyetlerinin duraklamadığı, aksine büyük bir hızla arttığı, hatta Sultan I. Mahmud Dönemi (1730-1754) boyunca devam ettiği görülür. Lâle Devri'nde özellikle sadrâzam Nevşehirli Dâmâd İbrâhim Paşa himâyesindeki mûsikî âlemleri, sohbet meclisleri XVIII. yüzyıldaki mûsikî faaliyetlerinin yoğunluğuna temel olacak bir dönemi ortaya koymuştur. Sultan III. Ahmed, sarayın «Hünkâr Sofası» denilen yüksek kubbeli salonunda, hânende kızların ney ve santur sadâlarından çıkan nağmeleri dinlerdi.[18] İstanbul'un her yerini, sokakları, bahçeleri süsleyen lâlelerin eşsiz renk âhengi içinde, sazlarımızdan çıkan sesler, melodiler, şair Nedim'in mısrâlarına eşlik ediyordu;

İrişti nevbahar eyyâmı açıldı gül ü gülşen
Çırağan vakti geldi, lâlezârın dîdesi rûşen
Çemenler döndü rûy-i yâre reng ü lâle ü gülden
Çırağan vakti geldi, lâlezârın dîdesi rûşen

Lâle eğlencelerinin yoğun bir şekilde sürdüğü Kağıthâne'de yüzlerce çadırlar kurulur; bu çadırlarda icrâ edilen çeng, rebab, santur, tanbur, ud, kanun, zurna gibi sazların sesleri ortalığı karıştırırdı. Bu devirde beste ve mûsikî çalışmalarıyla ün kazanmış olan mûsikîşinaslar; Serhânende-Tanbûrî-Bestekâr "Enfî" Hasan Ağa, Sultan III.Ahmed'in ilk yıllarında Enderun'da kilere girmiş; 1126/1714 yılında buradan çıkartılarak (v.1728-9; "Hasan'ı eyleye hânende-i adnân Allâh") serhânendeliğe kadar yükseltilmiştir.[19] Enderûn-ı Hümâyûn'da sermüezzin iken 1126/1714 emekliye ayrılmış Çâr-şeb Mustafa Ağa,[20] Tesbîhîzâde Emîr Çelebi;[21] Hanende ve Bestekâr Reşit Çelebi, Tosunzâde Abdullah (v.1714?) Efendi'nin dînî ve din dışı ikiyüzden fazla eser bestelediği söyleniyorsa da, bunlardan zamanımıza ancak altısı ulaşabilmiştir;[22] Parsazâde Abdülbâkî Efendi;[23] Kemânî "Diyarbakırlı" Ahmed Çelebi,[24] Kantemiroğlu (v.1723, Dimitrius Cantemir), Kara İsmail Ağa (1674 ?-1724), Bursalı Celvetî İsmail Hakkı (v.1726), Eşrefzâde Ahmed İzzeddin (v.1739), Zaharya (v.1740).

Bu yazımızda bilgilerinden faydalandığımız ve XVII ve XVIII. yüzyıl mûsikîşinâslarının hayatları hakkında bizlere önemli bilgiler kazandıran, *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazarı Şeyhülislâm Esad Efendi (v.1753), aynı zamanda bestekâr ve şâir olup dil ile ilgili çalışmaları ile tanınmıştır.[25]

İsmi Mehmed, mahlası Rıza olan Kadırga'da Mehmed Paşa Câmii'nde vaizi Neyzen Eyüblü Odabaşızâde Şeyh Mehmed "Rıza" Efendi (v.?) Sultan Mustafa Han devrinde İbn-i Hacib'in meşhur *Kafiyesi*'ni Türkçe manzum olarak kaleme alıp padişâha sunmuştur. Bunun üzerine, kendisine gümrük ile ilgili yüksek bir maaşla bir görev verilmiştir. Sesinin temizliği ve nazarî konulardaki bilgisi ve süslü lehçesinin olduğu bilinir. Neyzen "Şeydâ" Abdürrahîm Dede (v.1799) ile Neyzen Kandilli Selimpaşa İmamı (v.1820)'nın ney hocasıdır. İlahi, beste, şarkı olarak yirmi kadar eseri vardır. Nevruz-ı Acem makamında ve Devr-i Revân usûlünde;

"Dil-i ye's- ülfet-i âşık felekde kâm-cû olmaz
Derûn-ı sâde levh-i dilde nakş-ı arzû olmaz "

ve segâh makamında Çenber usûlünde;

"Mest olur bir gün gören bu hüsn ile cânânımı
Şâh-ı hûbânsın Huda hıfz eylesin sultanımı" murabbaları[27] *Atrabu'l-Âsâr*'da kayıtlıdır.[26]

Tanbûrî Mustafa Çavuş (v.1745?), Kadıköylü Kadı Mehmed Efendi'nin oğlu olduğundan "Kadızâde" diye tanınmıştır. Zamanımıza «64» eseri kalan bestekâr, halk edebiyâtı tarzında yazdığı şiirlerde «tanbûrî» mahlasını kullanmıştır.[27]

Eyyûbî Ebûbekir Ağa (v.1759), Sultan Ahmed Devri yâni Lâle Devri (1718-1730) ile I.Mahmud devrinin (1730-1754) hânendesi ve bestekârıdır. Mûsikî nazariyesini ele alan bir eseri (edvar) olduğunu Şeyhülislam Esad Efendi belirtiyorsa da, bu esere ulaşılamamıştır. Kendi yazısı ile telif ettiği *Mecmûası* 'nda eserlerinin güftelerini ve bazı güfteleri toplamıştır. Eserlerinde Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin etkisinde kaldığı görülür.[28]

Lâle Devri'nin öncesi ve sonrasında; icraları, besteleri ile ön plana çıkmış olan mûsikîşinasları dönemin mûsikî yapısını görebilmek için ismen sıralamak istiyoruz: Fennî Mehmed Dede (v.1715), Çinicizâde Hattat Abdurrahman Efendi, Kemânî Ahmed Vürûdî Çelebi, Mevlevî Tanbûrî Derviş Ömer, Kudümzen Ali Çelebi; III.Ahmed'in imamı Bûhir Abdurrahman Efendi, Şeyhülislam Dâmadzâde Feyzullah Efendi (v.1761), Haleb ve Bursa kadısı, şair ve hattat Eyüblü Derviş Mustafa Efendi (v.1760), Sultan III. Selim'in mûsîkî hocası Kırımlı Ahmed Kâmilî Efendi (v.1818), Haham Mûsi, Tanburi Eyüb Ağa, Kömürcü Hafız, Ortaköylü Tanbûrî İsak, Hanefi Çavuş, Mehmed Kasım ve kız kardeşi Çengî, Kemânî Bestekâr Cafer Ağa, Avvad Mehmed Çelebi, üstad Zeytûnî, üstâd Hürrem Kul Mehmed, Karga Ferruh, Seyyid Ahmed Ağa, Hanende Hacı Mustafa, Cariye Kanuni Alemşah, Nevşehirli Damad İbrahim Paşa, Tanbûrî Ahmed, Kanûnî Mehmed, Düdükçü (Musikar) Ali, Hafız Rıfat Efendi, Şehla Mustafa Efendi, Kemânî Osman Bey, Kiler Odalı Tanbûrî Osman Ağa,Tanbûrî Ali Ağa, Kemânî Çavuş Ahmed Ağa, Hanende Mustafa Ağa, Tanbûrî Musahip Ali Ağa, (s.98), Kemânî Hasan Çelebi, Çöğür hocası Osman Ağa, Serhânende Receb Çelebi, Muskarî İbrahim Çelebi, Enderûn Muallimi Tanbûrî Yahudi (?), Musahip Bestekâr Ahmed Ref'i Efendi ...

Derviş Ali Şîruganî (v.1714)'den sonra en çok dînî eser besteleyen mûsikîşinas olan, devrinin değerli zâkir ve mevlidhânı Çâlâkzâde Mustafa (v.1757), babası Halvetî Tekkesi şeyhi Çâlâk Ahmed Efendi'nin vefâtını (v.1711) takîben aynı tekkeye şeyh olmuştur.[29] Kemânî Hızır Ağa (v.1760?), Sultan I. Mahmud'un musâhibi olup, padişâhın büyük himâyesini görmüştür. Zamânımıza üç peşrev ve bir saz semâîsi kalmış olup; Türk mûsikisi nazarîyâtı sahasında önemli çalışmalar yapmış; *Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât* adlı nazarî eseriyle[30] tanınmıştır. Kemânî Corci (v.1775?), Eyüp Şah Sultan Tekkesi şeyhi iken vefât eden Abdülkerîm Efendi (v.1778), dînî mûsikî sahasında "Buhûrîzâde-i Sânî" diye meşhur olmuştur. "Kemter" mahlası ile manzûmeler kaleme alan Abdülkerîm Efendi'nin eserlerinden ancak dört tanesi zamanımıza kalabilmiştir.[31] Bursalı Âmâ Sadık Efendi (v.1780-90?), bestelediği *Bestenigâr Âyîn* ile tanınmıştır. Fakat, zamanımıza ulaşan bir eseri bulunmamaktadır.[32] İlya (v.1799), Abdürrahîm Dede (v.1800), Abdülhalîm Ağa (v.1802), Kemânî Âmâ Corci (v.1805?) bu devrin önemli mûsikî şahsiyetlerindendir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun içte ve dışta çalkantılı bir döneminde padişah olan Sultan III.Selim (1789-1803), sınırların dışında kaybedilen savaşlar sırasında, içeride birtakım değişiklik hareketleri yapmak isterken, Yeniçeri Ocağı'nı karşısına almasına rağmen; mûsikîyi, mûsikî üstadlarını her zaman himâye ve teşvik etmiştir. III. Selim, özellikle mûsikîmizin büyük bestekârlarından Hammâmîzâde İsmâil Dede (1778-1846)'ye aşırı sevgi duymuş, kendisine «musahib» ve «başmüezzin» yapmıştır. Kendisine bu kadar ilgi ve sevgi duyan İsmail Dede; padişaha birbirinden güzel bestelerle teşekkür etmiştir. Sultan III. Selim dönemi'nde Dede Efendi'den başka isimleri sayılabilecek mûsikîşinaslardan bazıları şunlardır;[33] Tanbûrî Salih Ağa, Hanende Enis Ağa, Hanende Hacı Hasan Ağa, Nakkarezen Mehmed Ağa, Zurnazen Seyyid İbrahim Ağa, Bozokcu İbrahim Ağa, Neyzen Emin Ağa, Ömer Efendi (v.1777), Hanende Ali Ağa, Tanbûrî Salih Ağa, Dilhayat Kalfa(v.1780), 1790 da musahib olan Tanbûrî Salih Ağa, Dilhayat Kalfa (v.1780?), Zenne Mustafa Ağa, Zenne Ali Ağa, Kemani Romanyalı Mîron, Hânende Nevres Ağa, Hanende Ahmed Ağa, Hanende Nesip Osman Ağa, Sadullah Ağa, 1794 Ocak'ında Musahib Santûrî Hüseyin Ağa, Mevlevî Yümnî Dede (v.1800?), Vardakosta Ahmed Ağa (v.1794); veya Musâhib Ahmed Ağa olarak bilinip ve bestelediği *Hicaz*, *Nihâvend*, *Sabâ Mevlevî Âyînleri*'nden sâdece *Sabâ*'nın notası unutulmuştur.[34]

Günümüze yakın tarihlerde, bütün îkazlara rağmen yanan, mûsikî tarihindeki görevini büyük mevlevi bestekâr ve icrâcılar yetiştirerek yerine getiren Yenikapı Mevlevîhânesi'nin şeyhi Ali Nutkî Dede (v.1804)'nin mûsikî hayatı, XVIII. yüzyılın son dönemi ile XIX. yüzyılın ilk

başları arasında geçmiştir. Şiirlerindeki mahlası "Nutkî" olup, Hammâmîzâde İsmail Dede'nin mûsikî hocalığını yapmıştır. Eserlerinden zamânımıza sâdece, *Şevk u Tarâb Âyîni* kalmıştır. Bunun yanında, devrinin önemli bir mûsikî nazariyât eseri olan *Tedkîk u Tahkîk*'ten sonra, devrinde ve Yenikapı Mevlevîhânesi'nde birçok bilginin yer aldığı *Defter-i Dervîşân*'a Ali Nutkî Dede'nin vefâtını takiben kardeşi Şeyh Abdülbâkî Nasır Dede devam etmiştir.

İsimlerini ve özelliklerini kısaca zikretmeye çalıştığımız mûsikişinâslar; Mevlânâ'nın fikirlerinden, eserlerinden, şiirlerinden ve Mevlevilik'in mûsikî geleneğinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir. XIII. yüzyılın ikinci yarısı Anadolu tarihinin maddî ve mânevî buhranlar içine girdiği bir dönemdir. Anadolu Selçuklu Devleti içteki taht ve kardeş kavgaları, doğudan gelen Moğol istilâları karşısında siyâsî birliğini kaybetmiş, sosyal düzeni bozulmuş, parçalanmaya başlamıştır. İşte bu ümitsiz yıllarda Konya'ya gelen Hz.Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (v.17.12.1273), Anadolu'da îmânın, ilmin, kültürün, şiirin mûsikînin kurtarıcısı olmuştur. Îmânı, ilmi, zevki, fikirleri, şiirleri satırlara sığmayacak olan Mevlânâ, herşeyde olduğu gibi, mûsikî ve semâya çok değer vermiş, bir anlamda bu değerleri yüceltmiştir. Ney, Mevlânâ'dan önce var idi, fakat Mevlânâ, neyi, içi fenâlıklardan temizlenmiş, cemiyete faydalı kâmil bir insana benzetmiş; *Mesnevî* 'sinin başındaki onsekiz beyitte, mevlevîliğin sembolü hâline getirmiştir.

(Resim 3: Neyzen Süleyman Erguner'in Ney Kolleksiyonu)

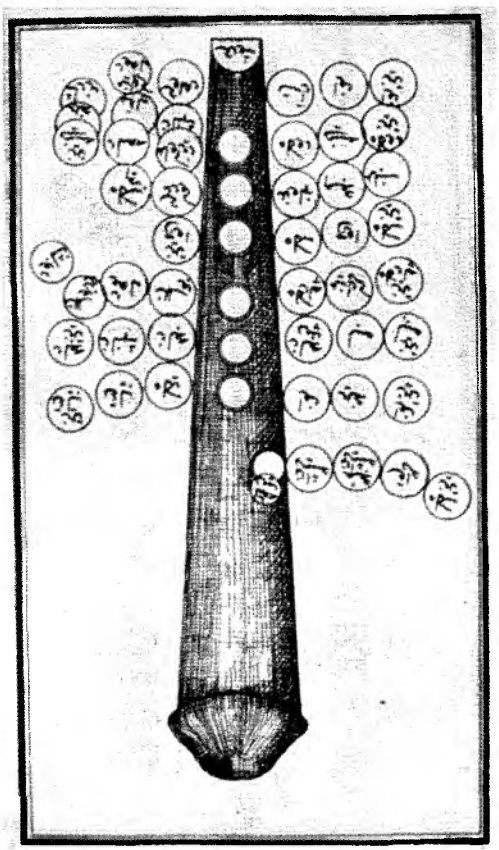
Mevlânâ'dan sonra onun izinde yürüyenler özellikle oğlu Sultan Veled (1226-1312) ve Ulu Ârif Çelebi (1272-1320) geliştirdikleri «mevlevî tarikatı»nda mûsikî ve semâ'ı birleştirerek muazzam bir tablo meydana getirmişlerdir.

Mevlânâ ve Mevlevilik, bütün Anadolu halkı ile henüz kurulma sırasında olan Osmanlı Beyliği'ni de etkilemiş; Osmanlı İmparatorluğu büyüdükçe, İslâm âlemini yönetimi altına almış olan Osmanlı padişahlarının birçoğu mevlevî şeyhlerine derviş olmuş ve bu tarikatın yayılması için büyük hizmetler vermişlerdir. Bu maddî ve mânevî teşvik sonucunda, imparatorluğun her tarafında âsitâneler, mevlevîhâneler faaliyete geçmiş; buraları ilim, irfân, kültür, mûsikî ile berâber çeşitli sanat alanlarının öğretildiği ve icrâ edildiği kültür merkezleri hâline gelmiştir. Saray ve etrafındaki mûsikî çevrelerine rağmen imparatorluğun hemen hemen bütün coğrafyasında yer alan ve özellikle İstanbul'da bulunan mevlevî dergâhları;[35] mûsikînin nazarî ve uygulamalı olarak eğitimini yapan ve böylece birçok mûsikî üstâdının yetişmesinde önemli mûsikî okulları olmuşlardır. Bu durum, dînî mûsikînin yanısıra klâsik mûsikînin mevlevî dergâhları dışında da gelişmesine yardımcı olmuştur.

Günümüzde, dînî mûsikînin ö-nemli bir formu haline gelen ve âdetâ başlı başına bir mûsikî türü olan Mevlevî Mûsikîsi'nin başlıca ifâde kaynaklarından biri olan ney, mûsikîmizin her zaman aranılan üflemeli sazıdır. Neyin bu özelliği, hem tabiî yapısından hem de perdelerinden çıkan seslerin Türk milletinin bütün aralıklarını, perdelerini, duygularını, nağmelerini gösterebilecek bir yapıda olması ve bu özelliğinin ona ses verdirecek neyzenin gerek kabiliyeti gerek mâneviyâtıyla daha da ön plana çıkabilmesidir. Neyin bu özellikleri, onu günümüzde dünyanın bütün musikî teknikleri, türleri ve çeşitli milletlerin mûsikîlerinin icrâsında aranılan bir saz olmasını salamıştır. Bizce neyin bugünkü anlamda icrâ ve mânevî yönde yeniden değerlendirilişi Mevlânâ'nın onu çok severek dinlemesi ve onunla semâ etmesiyle başlar. Mevlâna'dan önce Orta Asya'da da ney dinleniyordu. Gerek Türkler, gerek Araplar ve İranlılar, neyi icrâ ediyorlardı. Ancak, Mevlânâ'nın, neyi, *Mesnevi*'sinde «insan-ı kâmil» sembolü yapması, neyden çıkan sesleri dünyanın bütün maddî işlerinden, kötülüklerinden sıyrılmış, feraha ve mâneviyâta ermiş olan kâmil insana benzetmesiyle, kalp-

lerde ve gönüllerde; günümüzde dünyanın her yerinde çok iyi bilinen, "Mevlânâ-Mevlevîlik-Ney" zinciri meydana gelmiştir. Denilebilir ki; ney, Hz.Mevlânâ'dan sonra başka bir edâ ile sadâ vermiştir.

Mevlânâ'dan sonra gelen Hüsâmeddin Çelebi, oğlu Sultan Veled ve çelebilerle devam eden ve tarîkat hâline gelen mevlevîlik bünyesinde gerçekleşen mevlevî mukabelelerinde(semâ) gittikçe önemli yer alan ney ve onu icra eden neyzenler, hem mûsikimizin hem de mevlevîliğin önemli icrâcıları, bestekârları, teorisyenleri olmuşlardır. Mevlânâ'nın neyzeni olduğu rivâyet edilen Hamza Dede'den îtibâren asırlar geçtikçe sayıları çığ gibi artan neyzenler, bu hizmeti birbirlerine meşk yoluyla ve bazı kaynaklarda rastladığımız üzere, bugünün metod çalışmalarına ışık tutacak düzeyde, yazılı olarak öğretmişler, göstermişlerdir. Neyzenlerin bu geleneğine, neyzen olmayan mûsikîşinaslar da uymuşlar, yazdıkları edvarlarda ney öğretimi için tarifler yapmışlar, ney ve ney perdelerinden hangi seslerin nasıl-nereden çıktığını gösteren çizimlere yer vermişlerdir. Örneğin, Kırşehirli Yusuf bin Nizâmeddin, 1469 yılında yazdığı Türkçe *Edvâr* 'ında ud ve çeng çalgılarının yanında ney hakkında şu bilgileri vermiştir:[36] "... Geldik bir bab dahî öğrenmek beyânındadır. Eğer dilersen ki nây çalmak öğrenesin, üstad dahî ele girmese...; ...didüklerimize riayet idesün ki sana üstad yeter ..."Nay «ney» öğrenmenin konu edildiği bölüme geldik. Eğer ney çalmayı öğrenmeyi dilersen ve hoca da bulamazsan, git bir ney al...Yukarıdan aşağıya doğru yedi perde bulunmaktadır. Rast Hânesi (deliği) yedinci perdedir. İkinci perde açarsan Dügâh Hânesidir, yâni birinci deliği açarsan, dügâh çıkar. Üçüncü perdeyi açarsan yâni Segâh Hânesi'ni açarsan segâh çıkar. Bir perde daha açtığında, yâni dördüncü perdeyi açtığında çârgâh perdesi çıkar. Bundan sonra bir perde açarsan, pençgâh; yâni beşinci hâne olan Nevâ Hânesi'nin sesi nevâ çıkar. Bir perde daha açarsan hüseynî sesi çıkar. Eğer hisâr perdesini çıkartmak istersen, gerdâniye perdesini muhayyer kabul edeceksin. Bunlar bir esastır. Bu esastan birçok makam, ağâze, terkîb, şube meydana gelir. Eğer, bir üstâd bulamazsan ve söylediklerimize uyarsan, bu sana yeterli olur."



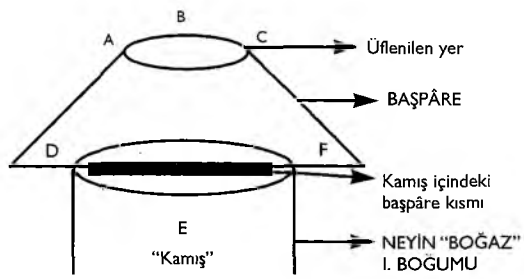
Resim 4: Haşim Bey Mecmûası'nda Ney, s.74.

Bu eserden yaklaşık üç asır sonra Neyzen Mustafa Kevserî'nin kaleme aldığı *Kevserî Mecmûası* 'nda "Der beyân-ı Esrâr-ı Nây-ı Şerîf" adlı IV. Bölümü'nde, neyin ana diziyi ara sesleriyle birlikte veren bir saz olduğu belirtilmiş, ney üzerindeki deliklerle kaba taslak çizilmiş bir ney resmi ve bu perdelerinin adları verilmiştir.[37]

Kevserî'den elli yıl sonra Seydî, *Beyân ül Edvâr ve'l Makamât ve fi' ilm-il Esrâr ve'r-Riyâzât* adlı eserinde,[38] "Der beyân-ı Tâlim-i Ney" başlıklı kısa bölümde, ney perdelerinin adlarını şu şekilde vermiştir; "...ve eğer nay öğrenmek dilersen, eline bir nay al. Yukarıdan aşağı say, yedinci perdeyi tut, hemen rast olur. İki perdeyi aç dügâh olur. Bir perde dahî açsan çârgâh olur. İki perde dahî açsan pençgâh (nevâ) olur. Yukarı perdeyi dahi açsan hüseynî olur. Yukarıda andan dahî artık perde yok." Ve şöyle devam eder: "...ve dilersen kim gerdânide muhayyer idesin, segâh evinden sagîr (küçük) itsen Hisâr olur. Isfahan evinden sagîr itsen Muhayyer olur. İş bu bir asıldır kim bundan hayli makam ve âvâze ve terkib ve şu'be hâsıl olur. Evvel asl-ı müretteb budur. Bâkî makamlar dahî bunun gibi idmanla müyesser olur, tâ bir üstâze yetişince. Ve eğer üstâda yetişmeğe fırsat düşmezse bu resm ile tâlim-i nây sana üstâz yeter." (Böylece hayli makam, âvâze, terkîb ve şûbe ortaya çıkarılır. Esas düzen budur. Diğer makamlar da bir üstâd bulununcaya dek bunun gibi alıştırmalarla kolayca icrâ

edilir. Eğer üstâd bulunmazsa bu şekilde ney öğrenimi üstad yerine geçer.) Bestekâr, Müezzinbaşı Hâşim Bey (1815-1868), *Mecmûası'nda*[39] ney üflendiğinde hangi hânesinden (deliğinden) hangi perdelerin çıkacağını şema ile göstermiştir. Bunun dışında neyin nasıl icrâ edileceğine ve bu perdelerin nasıl üfleneceğine dâir bir açıklama yapmamıştır.

1751 yılında İstanbul'da bulunan Fransız Dragoman (hukuki konularda kadılarla Fransız tüccarlar arasında tercümanlık yapma mesleği) Charles Fonton, Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne "Avrupa Mûsikîsi'yle Karşılaştırmalı Şark Mûsikîsi hakkında Deneme" adlı eserinde ney ve girift hakkında çeşitli bilgiler vermiştir.[40] Buna göre; mûsikîmizin diğer sazları akortlarını neyden alırlar. Yâni ney, temel akort sazıdır. Ne yazık ki bugün bazı icrâ yerlerinde neyin diyapazon özelliği uygulanmamaktadır. Neyi üflemeye yarayan ve sadece Türkler tarafından yapılıp, kullanılan ve boynuzdan yapılan «başpâre» denilen üfleme parçası hakkında, Charles Fonton, tahmînimizce ilk defa; yaklaşık üç yüzyıl önceden bugün de geçerli olan şu hesaplamayı yapmıştır:



Yukarıdaki "Şekilde görüldüğü üzere dış koninin ABC kesiti aynı zamanda iç koninin tabanıdır. Bu iç koni, dış koninin tabanını oluşturan D, E, F noktalarında kesilmiştir. Bu iki koninin yükseklikleri eşittir. Hacimlerinin oranı taban yüzeylerinin ve taban yarıçaplarının oranına eşittir. İç koninin alt kesitinin yarıçapını bulmak için dış koninin alt yarıçapı olan DF ile üst kesitinin yarıçapı olan AC'yi alalım. AC aynı zamanda iç koninin taban yarıçapıdır. İç koninin alt kesit yarıçapı X'i, DF/C=AC/X formülü verir. Oysa, DF uzunluğu 16, AC ise 9 çizgidir. (Çizgi, parmağın onikide birine eşit (yaklaşık 2.25 mm) olan eski bir Fransız ölçüsüdür.) Dolayısıyla bilinmeyeni bulmak için 9'la 9'u çarpar 16'ya böleriz. 81'i 16'ya bölmenin sonucu aşağı yukarı 5'tir. Demek ki iç koninin alt kesitinin yarıçapı 5 çizgiden biraz fazla olacaktır. Yâni, neyin konisinin üst ucunun yarıçapı 5 çizgi olduğunda ağızlığın yarıçapı 9 çizgidir. Bu orantı tüm neylerde aynıdır."

ABC kesiti = DEF

ABC= DEF

AC= İç koninin taban yarıçapı= 9 çizgi

DF=x=İç koninin alt kesit yarıçapı= 16 çizgi

DF/C x AC/X 16/9 x 9/X

X= 81 / 16 = 5 çizgi ney konisinin üst ucu yarıçapı

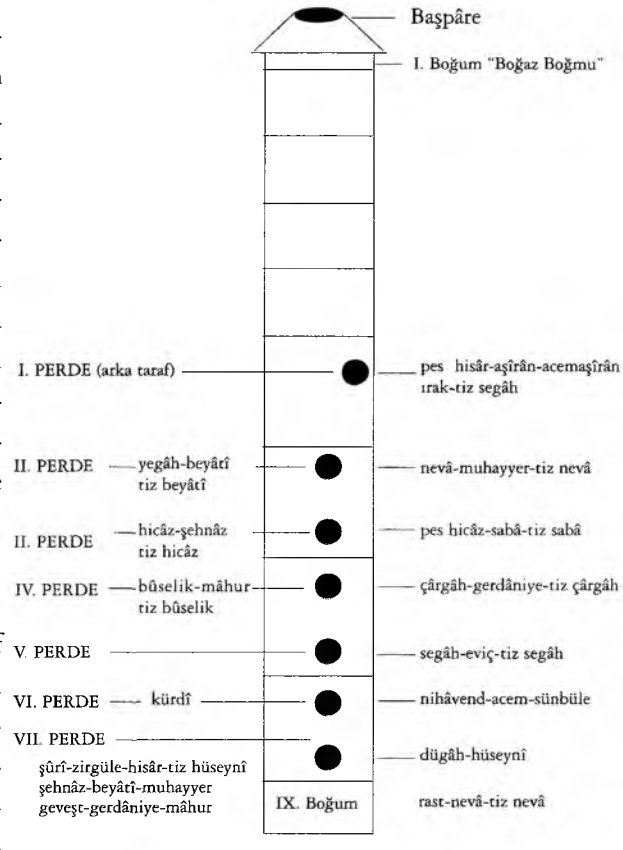
Lâle Devri'nin büyük neyzeni, Türk mûsikî ve neyzenlik tarihinin Hamza Dede'den sonra ilk «kutb-ı nâyî»si olan Nâyî Osman Dede, nedense edvârında ney ve ney üflenmesi hakkında teorik ve pratik olarak hiç de yer vermemiştir.[41]

Nayî Osman Dede'nin torunu, Yenikapı Mevlevîhânesi neyzeni ve şeyhi olan Abdülbakî Nâsır Dede ise bu geleneği sürdürmüştür. Türk mûsikîsine ait nazarî eserlerde (edvarlarda) çeşitli sazların tanıtımı ve öğretiminin yanısıra, ney hakkında da bilgilere rastlanmaktadır. Bunlar; Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk* adlı eseriyle, yazarının ismi bilinmeyen, *Edvâr-ı İlm ü Mûsikî* adlı eserdir.

XVIII. yüzyıl başlarında bir «kutb-ı nâyî» olarak neye ve mûsikîmize icrâdan nazariyâta kadar her sahada imzasına atan Nâyî Osman Dede'den yaklaşık «65» yıl sonra torunu aynı zamanda Yenikapı Mevlevîhânesi'nin neyzeni ve şeyhi olan Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkîk u Tahkîk* adlı eserinde; yegâh-tiz hüseynî perdeleri arasındaki tam ve ara sesleri «nim» yâni yarım açarak (bûselik: dördüncü çargâh deliğini yarım açmakla) ve nefesin üfleme derecelerini değiştirerek çıkabileceğine işâret eder. Nâsır Dede için beş çeşit nefes derecesi vardır: nefh (normal nefes) nefhde rütbe-i evvel (hafif-sıcak-nefes; yegâh perdesi), nefhde rütbe-i sânî (ikinci derece kuvvetli nefes; nevâ), nefhde rütbe-i sâlîs (üçüncü derece kuvvetli nefes; muhayyer), nefhde rütbe-i râbi' (dördüncü derece nefes; tiz hisâr, tiz hüseyni). Bunun dışında, «şûrî» perdesi rast ile dügâh arasındaki ilk perdedir. Rast perdesini az pes üflemekle «geveşt» perdesine ulaşılır.

1806 tarihli *Edvâr-ı İlm-i Mûsikî* adlı, yazarı bilinmeyen; ancak tahmînimizce Neyzenbaşı Ali Dede'ye âit olan; muhteviyâtı ney için de son derece önemli olan eserde; neyin mükemmelliğini anlatmak, tasavvufî yönden bazı özelliklerini kısaca açıklamak maksadıyla; hânelerinin (perde delikleri) yedi yıldız ve bunların melekler ve haftanın günleri ile olan ilişkisi; ney isminin harfleriyle ("nun"-N- ve "ye"-Y-), *Yâsin Sûresi* 'nin harflerinin ebced ile aynı hesaba geldiği (adet: nun = 50+ye = 10 = 60); sin (adet: 60) harfinden maksadın Hz. Muhammed Aleyhi's-selâm demek olduğunun bilinmesiyle, erbâb-ı tedkîk ve tahkîkçe neyden maksadın Hz. Muhammed Aleyhi's-selâmın ism-i şerîflerine işâret olunduğu yazılmıştır. Aynı şekilde Âdem ile Havva (Âdem = adet: Elif 1 + dal = 4 + mim = 40 = 45 ve Havva = adet: ha = 8 + vav = 6 + elif = 1=15)'nın ebced hesabı ile 60 adet olması göz önüne alındığında neyden maksadın Âdem ile Havva olduğuna işâret edilmiştir.[42] Bunun yanında eserde, neyin boğumları, hâneleri ve hâne isimleri ile ilgili açıklamalar, kullanılan sembolik ifâdeler son derece önemli ve ilginçtir. Bu bakımdan ilgili bölümü aynı şekilde aktarmak istiyoruz:

NEYZENBAŞI
ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE'DE NEY
Tedkîk u Tahkîk, yıl: 1794



"Târif-i usbu' (ısbı': parmak) deyû insanda olan beş parmak, tırnağın ve o çendan (o kadar) parmak boğumunun mafsalda ol hattına değin tesmiye ederler (isimlendirirler). Ol dahî insanın kebîr (büyük) ve sagîr (küçük) âzâsına göre olur. Usbu'un dahî zâbıtası altı vasat şaîr (arpa) ard arda birbirine muttasıl olsa (birleştirilse) bir parmak îtibâr olunur. Bir usbu' bir mikdar sûret-i usbu' kavl-i mesâiyyûn (ilgililerce) bir zirâ' (dirsekten orta parmak ucuna kadar olan bir uzunluk ölçüsü; 75-90 cm. arasında değişen şekilleri vardır.) yirmi dört usbu' tâbir ederler. Tâli-i menâzil-i kamere (Ay'ın üzerinde hareket ettiği farzolunan yörünge üstünde varsayılan noktalardan her biri) taksim eylediğimiz usbu'lar mi'mâriyye kavlince bir zirâ' yirmi dört parmaktır. Ve lâkin yirmi sekiz usbu' beşer şaîrden yüzkırk şaîr (arpa) eder ve her şaîrler on üçer noktaya darp olunca bin sekiz yüz yirmi nokta eder. Şah Mansur'un asıl hesâbı yirmi altı hânedir. (Şah Mansur neyin bütün uzunluğu yirmi altı hâne-birimdir.) nısfı onüç hâneye taksim olunmuştur. Zîra, menâzil-i kamerin tulû'u (doğuşu) bir menzilden bir menâzile on üç günde bir tulû' eder. Bu esrâr-ı acîbe göre Şah Mansur'un nısfı tulû-u menâzil-i kamer hükmünce onüç hâneye taksim olunmuştur. Hânesi bir usbû' ve beş noktaya taksim olunmuştur ve perdeleri kevâkib-i seb'a-i seyyâreye (yedi yıldız) mensûbtur. Meselâ, Kevkeb-i Zühal (Zühal yıldızı) perde-i aşîrâna (aşîrân hânesi-perdesi) nâzırdır (nezâret eder). Kevkeb–i Müşterî (Müşterî yıldızı) perde-i nevâya nâzırdır. Kevkeb-i Merih, perde-i sabâya nâzırdır (sabâ veya hicâz hânesi). Kevkeb-i Şems perde-i çârgâha nâzırdır. Kevkeb-i Zühre perde-i segâha nâzırdır ve Kevkeb-i Utarid perde-i nihâvende (nihâvend-kürdî hânesi) nâzırdır. Kevkeb-i Kamer perde-i dügâha nâzırdır."

Edvâr-ı İlm-i Mûsikî 'de, yukarıdaki ifâdelerde ve ardından gelen *Sûret-i Nâyî* başlığı ile verilen ney resminde neyin yirmi altı birimden meydana geldiği; bu birimlerin Allah'ın isimlerinden yirmi altısı ile ve ney üzerin-

deki yedi hânenin yedi melek ve haftanın yedi günü ile irtibatlandığı aşağıdaki şekilde görülmektedir.

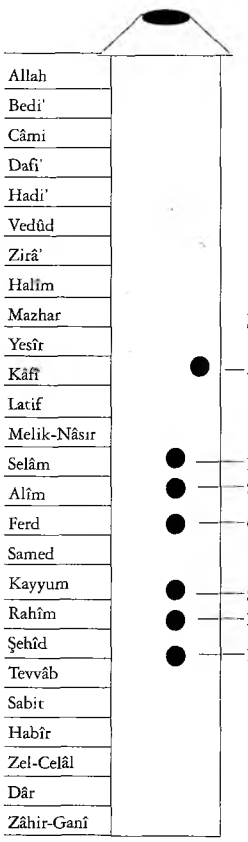
EDVÂR-I İLM-İ MÛSİKÎ 'DE ESMÂÜ'L-HÜSNÂ VE NEY

Ney, bu gibi tasavvufî değerlendirmelerin yanısıra, yapı ve yapım olarak tabiîliğine tezat olarak, icra alanındaki eşsiz ses rengi, üç oktava yakın ses sahasıyla, çok zengin ses yapısıyla dünya enstrümanları arasında çok önemli bir yer alır. Ancak, bütün bu özelliklerinin yanında ney, öncelikle dinsel, mistik ve ahlâkî bir değer taşır. Hz.Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, *Mesnevî* adlı eserinin ilk on sekiz beytinde neyin gerçek sevgiliye kavuşamamasının, yâni insan-ı kâmil'in Allah'a ulaşamamasının şikâyetini ve bunun hikâyesini dile getirmiştir. Mevlânâ bir beytinde şöyle diyor: "Şerha şerha eylesin sînem fîrak / Eyleyem ta şerh-i derd-i iştiyâk".

Yâni; Ney der ki; Benim sırrım feryâdımdan uzak değildir, lâkin her gözde onu görecek nûr, her kulakta onu işitecek kudret -feyz- yoktur. Bu sır, onun sadâsından başka bir şey değildir; nur sahibi göz: Bak neye !, o, başpâresine dayalı ağzı, delikleri açıp kapayan parmakları ile «neyzenin» elinde vasıtadan başka bir şey değildir. Neyin deliklerinden geçen, neyzenin nefesi ona hikâyesini anlatır.

Hz. Mevlânâ'dan sonra mevlevîliğin gelişmesi; Anadolu'da Konya ve Karaman'dan îtibâren, Osmanlı İmparatorluğu'nun gittikçe yayılan coğrafyasında kurulan mevlevîhâneler, âsitâneler, yüzyıllar boyunca bir kültür ve sanat merkezi görevini görmüştür. Bu merkezler, neyin hikâyesini çok güzel bir şekilde ifâde eden neyzenlerin, neyzenbaşıların, kutb-ı nâyîlerin yetiştiği mekânlar olmuştur. Mevlânâ'nın neyzeni olduğu rivâyet edilen Kutb-ı nâyî Hamza Dede'den sonra, XV. yüzyılda Neyzen Şeyhî; XVI. yüzyılda Nâyî Şeyh Murad, Nâyî Maksud, Nâyî Hüseyin Kulu; XVII. yüzyılda Neyzen Gülüm Dede, Neyzen Torlak Dede, Neyzen Mevlevî Yusuf Dede, Neyzen Derviş Ali gibi neyzenleri zikredebiliriz.

SÛRET-İ NÂYÎ
TAKSÎM-İ HURÛF -- ESMÂÜ'L-HÜSNÂ



Hâneler	Yıldızlar	Melekler	Günler
Aşîrân	Zühal	Kesfeyâîl	Şenbe (cumartesi)
Nevâ	Müşterî	Sarneyâil	Peneşenbe (perşembe)
Sabâ	Merih	Nemsemâil	Seşenbe (salı)
Çârgâh	Şems	Rukyâil	Yekşenbe (pazar)
Segâh	Zühre	Ayneyâil	Cuma'
Nihâvend	Utarid	Mikaîl	Çârşenbe
Dügâh	Kamer	Cebrâîl	Döşenbe

XVIII. yüzyılda yaşamış ve mûsikî faaliyetinde bulunmuş olan, kayıtlarını bulabildiğimiz neyzenler, XIX. ve XX. yüzyıl neyzenlerinin tesbîti açısından büyük önem kazanmaktadır. Bu bakımdan, bir köprü görevi yapan XVIII. yüzyıl neyzenlerinin hayatları ve mûsikî çalışmaları hakkında edinebildiğimiz bilgileri veriyoruz:

XVIII.YÜZYILDA NEYZENLER

Neyzen Âmâ İbrâhim Çelebi

İstanbul, Koca Mustafa Paşa'da doğmuştur. Neyzenlikte üstâd derecesinde idi. İki-yüzden fazla eseri olduğu belirtilir.[43]

Neyzen Mevlevî Mustafa[44] (v. 1713)

Neyzen İsmâil Ağa (v.1723)

Edirne civarında Hasköy'de doğan neyzen, kemâni ve bestekâr İsmâil Ağa, Sultan II.Mustafa (1695-1703) zamanında güzel sesi sebebiyle ezan okumakla görevlendirilmiştir. Sultan Ahmed Han zamanında sanatını icrâ etmiş ve şöhret kazanmıştır. Üstad derecede talik hattı ile yazdığı söylenir. "Kara" İsmâil Ağa'nın on sözlü eseri, üç peşrevi, iki sazsemâisi olmak üzere on beş eseri vardır.

Neyzen Odabaşızâde Mehmed Efendi (v. ?)

İstanbul'da doğmuştur. Şiirlerinde «Rıza» mahlasını kullanmıştır. Kadırga Mehmed Paşa Camii'nde vâizlik yapmıştır. Neyzen ve tanbûrîliğinin yanısıra yirmi kadar beste, şarkı ve ilâhîsi olduğunu bilmekteyiz. (Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-Edvâr,* 7a-b)

Neyzen Mevlevî Ahmed Dede[45] (v.1726)

Neyzen Bursalı Mustafa Dede[46] (-1727)

Neyzen Musa Dede, "Mevlevî Derviş Musa"[47] (v.1727)

Mevlevî ve neyzenbaşı olan Musa Dede'nin zamanımıza kalan eserleri; Evc-Bûselik Peşrev ve Saz Semâî'si ile Dügâh Tevşîh (Evsat, güfte: Kendisinin, "Bir ismi Mustafa, bir ismi Ahmed ")'tir.

Derviş Musa, 1715 Venedik harbi münâsebetiyle yazdığı manzûmede, III.Ahmed devrinde Dâmâd İznikli (5 Ağustos 1716 Petervaradin Savaşı'nda şehid) Ali Paşa'nın Mora zaferini (1 Nisan-24 Eylül 1715) dile getirmiş; bundan hareketle, o devirde Adriyatik kıyılarının önemli bir limanı olan Zara ile Venedik'in fethini Allah'tan niyâz etmiştir;

Dîvân "Derviş Musa"

Âyet-i Nasrün min-Allah hürmetiyçün an-karîb
Nusret ihsân eyle İslâm askerine ya Mucîb
Umarız mesrûr ola şâh-u gedâ, kemter garîb
Zara'nın fethin müyesser eyle ey Bârî Hüdâ

Gün-begün bulsun şeref tâ haşredek dîn-i mübîn
Eyle Sultan Ahmed'i dâim hatalardan emîn
Nusreti fırsat verip gazilere sen ol mu'în
Zara'nın fethin müyesser eyle ey Bârî Hüdâ

Binbir adın hürmetiyçün ey Kerîm-i zülcelâl
Cümle din düşmanları olsun hemîşe pâyimâl
Âl-i Osman Devleti günden güne bulsun kemâl
Venedik fethin müyesser eyle ey Bârî Hüdâ

El açıp çıktık duâya yalvaralım subh-u şâm
Verelim rûh-i Resûl'e çok salât ile selâm
Senden imdât isteyip feryâd ederler hâs-ü 'âm
Venedik fethin müyesser eyle ey Bârî Hüdâ

Padişâhım her murâdın Hak senin etsin husûl
Bir gazâ olsun ki tâ hoşnud ola senden Resûl
Mevlevî Derviş Musa'nın kıl münâcâtın kabûl
Zara'nın fethin müyesser eyle ey Bârî Hüdâ

Kutb-ı Nâyî Osman Dede (v.1729)

Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen Osman Dede'nin 1642-7 veya 1652 yılında İstanbul, Vefâ'da doğduğu tahmin edilmektedir. Hacı İbrâhim Efendi'nin oğludur. 1697 senesinde Galata Mevlevîhânesi postnişîni Ahmed Gavsî Dede'ye intisâb ederek mevlevîliğe adım attı ve aynı dergâhta çilesini doldurdu. O tarihlerde dergâhtaki mûsikî çevresinde mûsikî bilgisini ve neyini kendi kendine ilerletti. Bu sıralarda, Galata Mevlevîhânesi'ni ziyârete gelen Seyyit Halil er-Ruhâvî adında bir zât, dergâhın şeyhi Ahmed Gavsî Dede'den dergâhta bulunan bir neyzenin ney üflemesini ricâ etmişti. Tesâdüf odur ki, dergâhta hiç neyzen bulunmaz ve o sırada henüz yetişme döneminde olan Derviş Osman'dan ney üflemesi istenir. Seyyit Halil Efendi, icrâ edilen neyi çok beğenir ve zamanının «neyzenbaşısı» olursun niyâzıyla bu hissiyâtını, biraz da işâret edercesine ifâde eder.

Seyyit Halil Efendi'nin hayır dualarının ardından, çalışmalarına büyük bir şevk ve aşk ile devam eden Derviş Osman, tahmînize göre 1679 yılında neyzenbaşı olur. Şeyhi ve kayınpederi Gavsî Ahmed Efendi'nin vefâtına kadar (1697) on sekiz yıl bu görevi yerine getirdikten sonra, Gavsî Ahmed Dede'nin yerine şeyh olur ve vefâtına kadar, yaklaşık otuz üç yıl bu görevini devâm ettirir. Lâle Devri'nin önemli nazarî eseri olan *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî* 'yi farsça olarak kaleme alır. Mûsikî sahasının dışında da büyük eserler meydana getiren Osman Dede, gerek neyzenliğindeki kudreti ve gerek şiir ve gazellerindeki mahlası ile "Kutb-ı Nâyî Osman Dede" olarak tanınır. Dînî mûsikîmizin eşsiz eseri *Mîrâciye* 'yi ve *Çârgâh*, *Uşşâk*, *Rast* ve*Hicâz Mevlevî Âyînleri* 'ni ve birçok sazeseri bestelemiştir. Ebced notasından istifâde ederek Nâyî Osman Dede notası olarak bilinen nota yazısını geliştirerek, bu nota ile kaleme aldığı eserleri "*Nota-i Türkî*" olarak isimlendirdiği eserinde kaleme almıştır. Aynı zamanda hattatdır. Vefâtı ile Lâle Devri'nin kapanışı aynı veya çok yakın tarihlerdir. Oğlu Abdülbâkî Sırrı Dede, Galata Mevlevîhânesi'ne şeyh oldu. Her ikisi de aynı dergâha defnolundu. Bugünkü Divân Edebiyâtı Müzesi'nin girişinde (İstanbul-Tünel, Galip Dede Sokak) mezar taşları ve kabirleri bulunmaktadır. Torunu, Neyzen Abdülbâkî Nâsır Dede ise Yenikapı Mevlevîhânesi'nin şeyhi olmuştur.[48]

Neyzen Mevlevî Hüsnî Dede (v.1734)[49]

Sultan IV. Mehmed'in musâhib-i şehriyârîsi, şâir ve bestekâr Fennî Mehmed Dede (v.1708) Hüsnî Dede'nin vefâtına şu tarihi düşürmüştür;[50]

"Fevt-i tarihine âgaz edelim ey Fennî

Dönerek Hüsnî Dedem eyledi tebdîl-i makam"

Neyzen Hüseyin Dede (v. 1740)

"Eyyûbî Derviş" olarak bilinen Eyüplü Hüseyin Dede, 1721 yılında Harem-i Hümâyûn'da cariyelerin ney hocalığını yapmıştır. (*Harc-ı Hassâ Defteri,* Topkapı Sarayı Arşivi, Nu: 2.365) Rast (2), Şevk-i Dil, Evc, Hicazeyn makamlarında beş peşrev; Evc, Isfahanek, Hicazeyn ve Hüseyni makamlarında dört saz semâîsi, bir *Nişâbûr Aksak Semâî* ve *Nühüft Mevlevî Âyîni* olmak üzere on bir eseri vardır.[51]

Neyzen Mehmed

1724'te otuz kuruş olan acemilik ücreti ile (Bir odadan üst odaya terfî eden Enderunlu'ya gittiği yeni koğuştaki ihtiyaçları için verilen para) görevlendirilmiştir.[52]

Neyzen Mehmed Çelebi

XVII. yüzyılın ikinci yarısı yaşamış olup, Sultan IV. Mehmed'in son zamanlarında tanınan neyzendir. Saray câriyelerine keman, tanbur, ney, çöğür gibi sazlar meşkedilirdi. Bu câriyeler, bâzen de saray dışında bu gibi mûsikî âletlerini alan devrin üstâdlarının evlerine gönderilmek ve lâzım olan masraflarıyla, hocanın ders ücretlerini ödenmek sûretiyle, meşkettikleri saz ve çalgıyı öğreninceye kadar ders alırlar ve sonra harem-i hümâyuna getirirlerdi. İşte bu ney hocalarından biri de Neyzen Mehmed Çelebi idi.[53]

Neyzen Emin Dede (v.1745)

Mevlevî ve bestekâr ve hattattır. Şîvenümâ, IrakTebrîz makamlarında üç peşrev; Sabâ-Bûselik, Şehnâz-Bûselik ve Tebrîz makamlarında üç saz semâîsi olmak üzere altı saz eseri vardır. (Öztuna, I, 255)

Neyzen Mevlevî Derviş Ahmed (v.1748-50?)

Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşısıdır. *Kevserî Mecmûası*'nda Acem ve Şehnâz makamlarında iki peşrevinin notası yazılıdır.[54]

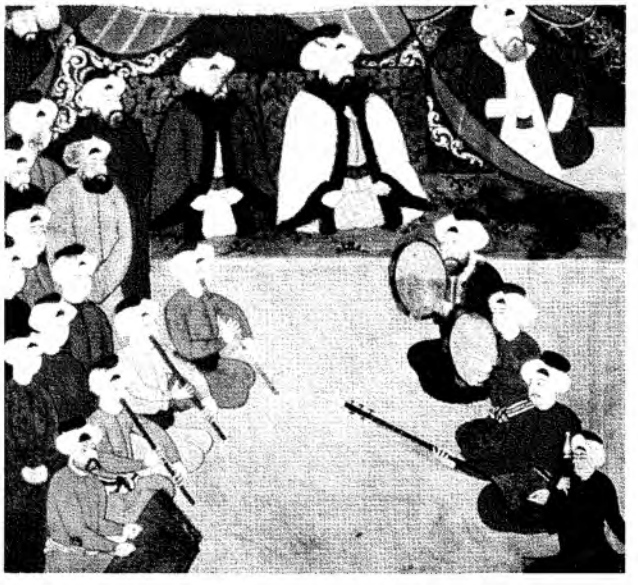
Neyzen Mevlevî Derviş Süleyman[55] (v.1753)

Neyzen Derviş Mustafa (v.1765)

Kasımpaşa Mevlevîhânesi neyzenbaşısıdır.[56]

Neyzen Veli Dede (v.1768)

Bursalı neyzenbaşıdır. Bir müddet İstanbul mevlevîhânelerinde neyzenlik yapmıştır. Bursa Mevlevîhânesi'ne defnedilmiştir. Çok iyi bilinen ve her zaman icrâ edilen *Hicâz Hümâyûn Peşrev*, *Saz Semâîsi*, *Dügâh-Bûselik Peşrev*, *Saz Semâî'si* olmak üzere dört eserinin notası elimizdedir.[57]



Resim 5: Sultan III.Ahmed'in şehzâdelerinin sünnet düğününde neyzenler ve mûsikî heyeti, Levnî, Surnâme-i Vehbî, 1720

Neyzen Mustafa Kevserî Efendi (v.1770?)

Kutb-ı Nâyî Neyzen Hamza Dede II (v.1790?)'nin öğrencisi olduğunu tahmîn ettiğimiz Kevserî Efendi; *Kevserî Mecmûası* adıyla bilinen eserinde, Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu peşrev ve saz semâîlerini, ebced notası ile kopya etmiş ve ilâveten kendi zamanının bazı eserlerin ve kendine ait olan eserlerin (*Çârgâh*, *Hüseynî*, *Nihâvend*, *Rehâvî Peşrevler*) notalarını da yazmıştır. Eserin başında bir «edvâr kısmı (nazarî bölüm)» bulunmaktadır. Eser, Rauf Yektâ Bey Kütp'de bulunmaktadır.[58]

Neyzen "Ak Molla" Ömer Efendi (v.1777)

Daha önceki satırlarımızda daha geniş olarak ele aldığımız neyzen ve hattat, "Ak Molla" lakabıyla tanınan Ömer Efendi'nin her sabah yarım saat kadar ney üfledikten sonra, ney ile evç makamında salâ vermek âdeti varmış...[59]

Neyzen Derviş Nûri Dede (v.1787)

Afyon'da doğmuştur. Burada mûsikî dersi ve hat dersi almıştır. Neyzen Aziz Dede'den ney meşk ettiği söylenir. Derin öğrenme aşkı ile Konya'ya gider ve Müderris Kara Halil Efendi 'den ders alır. Daha sonra mevlevîliğe intisâb eder. 1757 yılında "dede" ünvânın ve hocalık pâyesini alarak Afyon'a döner. Afyon Mevlevîhânesi neyzenbaşısı olur. Konya'da neyzenlik yapmış olan Neyzen İdris Dede, Afyon'a uğrar ve Nûrî Dede'nin hücresine gelir. İdris Dede, kendisini, neyzenlik yarışına dâvet eder ve kızdırmak için taksim yapar. Nûrî Dede, bunun üzerine, taksime başlamadan evvel şu sözleri söyler: "Senin gibi neyzenleri şu kamışın perdelerine sıralarım" der ve bütün makamları dolaşarak iki buçuk saat süren uzun bir taksim yapar. Bu şakasından dolayı son derece üzülen İdris Dede; "İşte neyzen böyle olurmuş!" diyerek üstâdının ellerini öper. Nûrî Dede, Kütahya'da vefât etmiştir.[60]

Neyzen Hamza Dede (v.1790?, Kutb-ı Nâyî Hamza Dede II)

Şevkaver ve çeşitli makamlarda dört peşrevi, üç sazsemaîsi bulunan Hamza Dede'nin *Kevserî Mecmûası* 'nın baş tarafında bir resmi olduğundan, Neyzen Mustafa Kevserî'nin ney hocası olduğu fikrine varılmaktadır. *Şevk-Âver*, *Hicaz*, *Hümâyun*, *Muhayyer-Sünbüle Peşrevleri*; *Hicaz*, *Hümâyûn*, *Rast Saz Semâîleri* olmak üzere yedi eserinin notası bulunmaktadır.[61]

Neyzen Mehmed Dede, Çallı Derviş (v.1798-99)

Galata, Beşiktaş ve Kasımpaşa mevlevîhâneleri neyzenbaşısıdır.[62]

Neyzen "Koca Derviş Ömer"

Yenikapı Mevlevîhânesi'ne Şeyh Ali Nutkî Dede zamanında, 1777 tarihinde hücrenişîn olarak gelmiş (hücreye, çileye girmiş) ve daha sonra neyzenbaşı olmuştur.[63]

Neyzen "Şeydâ"Abdürrahim Dede[64] (v.1799)

Bir Halvetî dervişinin oğludur. Ney hocası Neyzen "Ak Molla" Ömer Efendi'dir. Genç yaşında görme kabiliyetini kaybeder. Galata Mevlevîhânesi'nden Yenikapı ve Üsküdar Mevlevîhânesi'ne geçti. Bugün elimizde olan *Irak Âyîni* 1785'te bestelenip ilk defa Yenikapı Dergâhı'nda okunmuştur. Sultan III.Selim tarafından hacca gönderildikten (1797?) sonra vefât etmiştir. Elimizde olan eserleri; *Hüzzâm Kâr-ı Nâtık*, *Nakış Yürük Semâî*, *Hicaz*, *Rehâvî*, *Sabâ Besteler*, *Rast Nakış Yürük Semâî* ile *Dildâr Saz-Semâîsi* 'dir.

Neyzen Derviş Ali

Beşiktaş Mevlevîhânesi'nin eski neyzenbaşısı "Dirik Ali" lakablı Neyzen Dervîş Ali' dir. Derviş Mehmed Emin'in babasıdır.[65]

Neyzen-Giriftzen Kilârî

Ocak 1795' de kendisine ücret ödendiği 7532 numaralı hazine defterinde kayıtlıdır.[66]

Neyzen Cemal "Neyzenbaşı", (yıl.1800?)

Neyzen Derviş Yusuf Celâlî (v.18xx)

Beşiktaş Mevlevîhânesi şeyhi Hasan Dede'nin dâmâdı olup, şeyhin vefâtından sonra şeyh olmuştur. Evliya Çelebi, Derviş neyzenin kendinden geçercesine ney üflediğini, bu halde iken ney ile semâ yaptığını, aynı zamanda çeng çaldığını bildirmiştir.[67]

Neyzen-Giriftzen Derviş İsmâil Ağa

1806 senesinde Musahip Giriftzen Derviş İsmâil Ağa'ya yüzelli kuruş ödendiği hazine defterinde kayıtlıdır.[68]

Neyzen Kütahyalı Mevlevî Mehmed Dede (v. 1805)

Döneminin meşhur neyzenlerindendir ve Kütahya Mevlevîhânesi'nin neyzenbaşısıdır. Abdülbâkî Nâsır Dede, Mehmed Dede'nin Kütahyalı olduğunu ve 1805'de vefât ettiğini bildirmiştir.[69]

Neyzen Mevlevî İsmâil Efendi (v.1805)

Rûmelili olduğunu bildiğimiz Neyzen İsmâil Efendi için Surûrî (1752-1817) şu iki târihi düşürmüştür:[70]

Neyzen İsmâil Efendi eyledi habs-i nefes
Firkatiyle geldi nâya nağme etmekten kesel
Eyleyip nâle Surûrî söyledi târîhini
Neyzeni dembeste etdi bezm-i dünyâda ecel
(1220)
Bir hünerver var idi Rumeli eşrâfından
Ehl-i meclisden ederdi nefesi def'i-kesel

Göçtü bîçâre dedim nâle edip târihin
Geldi etdi dehen-i neyzeni dembeste ecel
(1220)

Neyzen Mücellid Dervîş Mustafa (v.1808)

Dervîş Mustafa, 1791'de Şeyh Ali Nutkî Dede (1762-1804) zamânında Yenikapı Mevlevîhânesi'nde çileye başlamış, 1798'de çilesini tamamlamış, 1804'te ise aynı dergâha neyzenbaşı tâyin edilmiştir. Emine isminde bir kızı olduğundan bahsedilen Derviş Mustafa'nın yerine Abdülbâkî Nâsır Dede'nin amca oğlu Tarîkatçı Mehmed Dede neyzenbaşı olmuştur.

Neyzen Derviş Mehmed Emin

Sultan III. Selim'in ney hocasıdır.

Neyzen Sultan III. Selim (1761-1808)

Çok güzel ney üfleyen ve aynı zamanda tanbur da çalan pâdişah III. Selim, sık sık Galata Mevlevîhânesi'ne gitmiş, çok hürmet ettiği Şeyh Galib (1757-1799)'ten feyz almıştır. Tahmînimize göre ney hocası, devrin Galata, Bahâriye, Kasımpaşa mevlevîhânelerinin neyzenbaşısı Çallı Derviş Mehmed'dir. Ayrıca, Neyzen Derviş Mehmed Emin Bey ve Neyzen Ali Bey'den istifâde etmiş olabilir. Kırımlı Hâfız Kâmili Efendi'den mûsikî dersleri almış; tanbur sazını ise, Tanbûrî İsak Efendi'den meşk etmiştir.[71] Diğer Osmanlı padişahları gibi mevlevî tarikatına mensub olup, Hz. Mevlânâ'ya olan bağlılığını, bestelemiş olduğu *Sûzidilârâ Âyînî* ile göstermiş; bunun yanında Galata Mevlevîhânesi tamirini sağlamıştır. Âyinini Vardakosta Ahmed Ağa'ya meşketti. Vardakosta'da bu eseri giderek dergâhtaki talebelerine ve üstadlara meşk etti. Sonunda, âyin 1798 yılında, padişâhın himâyesinde tamirâtı biten Galata Mevlevîhânesi'nde ilk defa okundu.[72] Yenikapı Mevlevîhânesi'nin dervişlerinden Hammâmîzâde İsmâil Dede(1778-1846)'ye ve eserlerine büyük sevgi duymuştur. Vakit buldukça, mevlevîhânelere giderek, burada üflenen neyleri, icrâ edilen diğer sazları dinler, semâ âyinlerine katılır, bir bende-i Mevlânâ olarak dergâhlardaki yerini alırdı.

Resim 6: Ney Üfleyen Bir Cariye, XVIII. yüzyıl

Neyzen Şumârî Hasan Dede (v.1809)

Neyzenbaşı Derviş Ömer'in oğludur ve İstanbul'da doğmuştur. Konya Mevlevîhânesi'nde çileye girdikten sonra Yenikapı Mevlevîhânesi'ne gelmiş ve dergâhın neyzenbaşılığında bulunmuştur. 1789'da Filibe Mevlevîhânesi şeyhliğine tâyin edilmiş, 1809'da Filibe'de vefât etmiştir.[73]

Neyzen Tarîkatçı Mehmed Dede (v.1810?)

Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhleri, Abdülbâkî Nâsır Dede ile Ali Nutkî Dede kardeşlerin amcaları Osman Dede'nin oğludur. 1792'de dergâhta çileye başlamış ve 1808'de Neyzenbaşı Mücellid Derviş Mustafa'nın vefâtı üzerine Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşısı olmuştur. Mehmed Emin ve İzzet Hüseyin isminde iki oğlu dünyâya gelmiştir.[74]

Neyzen Mehmed Emin (v.1812)

Neyzenbaşı Çalılı Derviş Mehmed Emin'in talebesidir. Hocasının vefâtı üzerine, Galata, Beşiktaş, Kasımpaşa mevlevîhânelerine neyzenbaşı tayin edildi. Beşiktaş Mevlevîhânesi'nin eski neyzenbaşısı "Dirik Ali" lakablı Neyzen Derviş Ali'nin küçük oğludur. Şeyh Selim Dede zamanında Galata Mevlevîhânesi'nde çile çıkarmış; 1812'de neyzenbaşı iken Kasımpaşa Mevlevîhânesi'nde vefât etmiş ve buraya defnedilmiştir.[75]

Neyzen Emin Ağa (1750-1814)

Neyzen ve tanbûrî olup, Sultan III.Selim ve Sultan II. Mahmud zamanında yaşamıştır.[76]

Neyzen Kandilli Selimpaşa İmamı (v.1820?)

Neyzen Ak Molla Ömer Efendi'nin öğrencisidir. 1770'li yıllarda hocasından meşkettiğini, kendisi ifâde etmiştir.[77]

Neyzen Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821)

İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhânesi civârında bulunan bir evde dünyâya geldi. Babası, aynı dergâhın şeyhi Seyyid Ebûbekir Dede (1705-1775), annesi Galata Mevlevîhânesi şeyhi Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin torunu ve Şeyh Abdülbâkî Sırrı Dede (v.1750)'nin kızı Sâide hanımdır.[78] Nâsır Dede'nin ağabeyi Şeyh Ali Nutkî Dede (1762-1804), kardeşi Şeyh Abdürrahîm Künhî Dede (1769-1831)'dir. Babasının vefâtından sonra, Milâsmüftüsüzâde Halil Efendi'den arapça, farsça ve dînî ilimleri tahsil etti. Bir sene sonra, yâni on bir yaşında iken semâ meşketmiş (1776) ve çile çıkarmış olan Nâsır Dede, mevlevî âdâb ve erkânını, dînî ilimleri, tasavvuf bilgilerini amca oğlu Sahih Ahmed Dede'den öğrenmiştir. Ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği sırasında mevlevîhânenin neyzenbaşılığı görevinde bulunmuş, ağabeyinin 1811'de vefâtından sonra şeyhlik görevine tâyin olmuştur. Neyzen Mücellid Dervîş Mustafa, Neyzen Dervîş Mehmed'den daha kıdemli neyzen olarak bilinen Nâsır Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde, Hammâmîzâde İsmâil Dede (1778-1846)'ye «III. Selîm'in şehid edilmesinden sonra», bir süre ney üflemeyi öğretmiştir.[79] Neye gönül veren Abdülbâkî Nâsır Dede, özellikle bu hissiyâtını ifâde ettiği birçok şiir vücûda getirmiştir. Misâl olarak bazı beyitleri vermek istiyoruz:

İlâhî Nâsır-ı nâçârı esrârına vâkıf kıl
Dil-i nâlânımı aşkınla eyle hem nevâ-yı ney

Ney değil neyzen değildir nâyı nâlân söyliyen
Aşktır mollâ-yı rûmun nâmı nâlân eyliyen

Abdülbâkî Nâsır Dede, kırk dört zamanlı "Şîrîn" usûlü ile Dilâvîz, Dil-Dâr, Gül-Ruh, Hisâr-Kürdî, Ruh-Efzâ, Nâz, Niyâz adlı yedi makam bulmuştur. Elimizdeki tek mûsikî eseri *Acem-Bûselik Mevlevî Âyîn*'dir. *Isfahân Âyîni*' nin notası diğer eserleri gibi zamanımıza ulaşmamıştır. 24 Şubat 1821'de vefât etmiş Yenikapı Dergâhı'nda ağabeyi Şeyh Ali Nutkî Dede'nin yanına defnedilmiştir. Mezar kitâbesinde Safâyî'nin şu târih mısrâı yer almıştır: *Âlem-i lâhûte can attı bu dem Bâkî Dede*

XV. yüzyıldan îtibâren günümüze kadar gelen zaman içinde; Türk mûsikîsi sahasında, özellikle mevlevîhâneler bünyesinde, icrâ ve beste gibi önemli iki alanda büyük hizmetler vermiş, aynı zamanda araştırma ve hocalık görevlerini bir zincirin halkaları gibi birbiri ardına sıralayan neyzenlerimizin bu özellikleri ve gayretleri, millî kültür ve sanatımızın bugünü ve yarını açısından çok önemlidir. XVIII. yüzyılda Neyzen Ömer Efendi'nin tavrını öğrencileri Neyzen "Şeydâ" Abdürrahim Dede ve Neyzen Kandilli Selimpaşa İmamı'nda; XIX. yüzyılın "kutb-ı nâyî" Şeyh Said Dede'nin tavrını Neyzen Yusuf Paşa ve Neyzen Salih Dede'lerde; onların da izlerini XX. yüzyıl başlarında Neyzen Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Aziz Dede ve Neyzen Emin Dede (Efendi)'lerde görmek mümkündür. Şu sıralarda tamamlamaya çalıştığımız XX. yüzyılın başından sonuna kadar gelen, Kutb-ı nâyî «büyük babam» Süleyman Erguner (1902-1953) ve Kutb-ı nâyî «babam» Ulvi Erguner (1924-1974)'in meşk silsilesine yetişebilmenin mutluluğunu yaşadığımı burada tekrar ifâde etmek istiyorum. İnanıyorum ki bu mûsikî kültürü; bütün diğer saz ve ses icrâcılarımızın, neyzenlerimizin geçmişi örnek alarak yapacakları çalışmalarla, şu fânî dünyanın sonuna yâni Hz.Mevlânâ'nın dedikleri gibi, "Şeb-i Arûs (düğün gecesi)" una kadar payidâr olacaktır.

Ebediyete intikal etmiş neyzenlerimizi ve mûsikîşinaslarımızı rahmet ve saygı ile anarken, sözü Mevlânâ-Ney-Neyzen birlikteliğini çok güzel ifâde eden Yaman Dede'nin şu mısrâlarına[80] bırakıyorum;

-I-
Bu cihânın ötesinden geliyor nağmeleri
Kanatır sîneyi, kalbi, deler elbet ciğeri
Erişir mi buna kudret, buna insan hüneri
Bak neler söyletiyor Hazreti Mevlânâye
-II-
Bu ne aşkın, bu ne derdin, bu ne mestin sesidir
Bu ne tizin, bu ne evcin, bu ne pestin sesidir
Bu ezelden geliyor, bezm-i elestin sesidir
Bak neler söyletiyor Hazreti Mevlânâye

1 ŞahâdeAli en-Nâtur, "İslâma göre ses ve mûsikî sanatı", *Din Öğretimi Dergisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, 19 Haziran 1989, s. 69.

2 Buhârî, *Sahîhu'l-Buhârî*, İstanbul 1315, VI, s. 107; VIII, s. 214; VI, s. 112; Resûlullah (s.a.v), bir gece Ebû Mûsâ el-Es'arî'yi haberi olmadan dinlemiş ve O'na şu sözlerle iltifat buyurmuşlardır: "Ey Ebû Mûsa! Muhakkak sana Dâvûd (Peygamber)in mizmarları (nağmelerinden) bir mizmâr (bir sadâ örneği) verilmiştir. (İsmail Karaçam, *Kur'ân-ı Kerîm'in Faziletleri ve Okuma Kaideleri*, İstanbul 1980, s. 126-7.

3 Rauf Yektâ, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çev.: Orhan Nasûhioğlu, İstanbul 1986, s. 48.

4 Ulvi Erguner, "Türk Mûsikîsi Bizans Aksiyonu mudur?", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 1 Nisan 1974, yıl.3, S. 2, s. 58.

5 Özdemir Utku, *IV.Mehmed'in Edirne Şenliği*, Ankara 1987, s. 38.

6 Sadeddin Nüzhed Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul 1942, c. I, s. 129.

7 Müstakîmzâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, nşr. İbnülemin Mahmud Kemal, İstanbul 1928, s. 745.

8 Müstakimzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, s. 745-6.

9 Mirzazâde Salim, *Tezkire-i Salim*, İstanbul 1315, s. 479-481.

10 Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi, Türkçe Yazmalar, nu. 6204, vr. 7b, 8a (Zeyneb Sema Yüceışık,*Atrabü'l-Âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990); Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, c. I, s. 375.

11 Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, 6204, 28b-29a.

12 İsmâil Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamânında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", *Belleten*, Türk Tarih Kurumu, Ocak 1977, c. XLI, s. 93.

13 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 31a.

14 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 27b.

15 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 25a.

16 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 22b.

17 Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, İstanbul Üniversitesi Kütp., Türkçe Yazmalar, nu.1739, 41b.

18 Ahmed Refik, *Lâle Devri*, İstanbul 1932, s. 29.

19 Esad Efendi, Atrabü'l-Âsâr, 6204, 13b.

20 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 11a.

21 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 9b.

22 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 9a-b.

23 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 8b-9a.

24 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 6b.

25 Mehmed Esad, *Divân*, Millet Kütp., Ali Emîrî, manzum, nu. 251; *Lehçetü'l-Hakayık*, İstanbul 1210.

26 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6204, 7b; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1983, c. IV/2. kısım, s. 563.

27 Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, c. II, s. 76.

28 Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, 6204, 6a; Öztuna, I, 242.

29 Ergun, *Antoloji*, I, s. 161-2.

30 Süleymâniye Kütp., Hafîd Efendi, nu. 291; İstanbul Atatürk Kütp., M. Cevdet, K.177/4

31 Hüseyin Vassaf, *Sefîne-i Evliyâ-ı Ebrâr*, Süleymaniye Kütp., Yazma Bağışlar, nu. 2306,

32 Ergun, I, s. 164-6.

33 Ergun, I, s. 164-170; Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, I-II; Süleyman Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1991, s. 11-3; "19. Asır Neyzenleri", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Ocak 1963, sy.148, s.45-50; Recep Uslu, "XVIII. Yüzyılda Mûsikîye Genel Bir Bakış", *Yayımlanmamış Makale*, İstanbul 1999

34 Vardakosta Ahmed Ağa, Ferahfezâ makamını ve "Darb-ı Hüner' adlı «19» vuruşlu bir usûl bulmuştur (Abdülbâkî Nasır Dede, *Tedkîk u Tahkîk*, Süleymâniye Kütp., Nafiz Paşa, nu. 1242/1, 23a, 40a; Fatma Âdile Aksu, *Abdülbâkî Nasır Dede ve Tedkîk u Tahkîk*, Marmara Üniversitesi, Sos. Bil. Enst., Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 180-206-7).

35 A. Süheyl Ünver'in verdiği bilgiye göre «101»; eksik olan Atina Mevlevîhânesi de ilâve ettiğimizde «102» mevlevîhâne -âsitâne ve zâviye dahil- bulunmaktadır; A. Süheyl Ünver, "Osmanlı İmparatorluğu Mevlevîhâneleri ve Son Şeyhleri", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya 1964, s. 30-38.

36 Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî, *Edvâr (Risâle-i Mûsikî)*, Ankara Genel Kitaplığı-Millî Kütüphâne, nu. 131 /1, 34; Nilgün Doğrusöz, *AGK 131 Numarada kayıtlı Risâle-i Mûsikî'deki Makaleler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1997, s. 40.

37 Eugene Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, çev. ve yayıma haz.: Bülent Aksoy, İstanbul 1998, s. 20.

38 Mithat Arısoy, *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, YYLT, 1988, s. 91-2 (Topkapı Sarayı Kütüphânesi, A.3459, 36 a).

39 Hâşim Bey, *Mecmûa*, İstanbul 1280 (1864), s. 74.

40 Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. ve yay. haz.: Cem Behar, İstanbul 1987, s. 79.

41 Süleyman Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsiki*, Marmara Üniversitesi, İstanbul 1991.

42 *Edvâr-ı İlm-i Mûsikî*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, nu. 1856, 53a.

43 Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, 6204, 5b; Öztuna, vefatını 1750? olarak gösteriyor, I, s. 378 Esad Efendi, *a.g.e.*, 6b-7a; Öztuna, I, s. 392.

44 Ergun, I, s. 136.

45 Ergun, I, s. 148.

46 Ergun, I, s. 136; Öztuna, II, s. 77.

47 M. Fuad Köprülü, *Türk Sazşâirleri*, c. I-V, Milli Kültür Yayınları, Ankara 1962-1965 (III. Bölüm-XVIII. Asır Saz Şairleri, Ankara 1962), s. 328, 351, 418; Ergun, *Antoloji*, I, s. 148; Öztuna, II, s. 70.

48 Mustafa Sakıb Dede, *Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyân*, Mısır, Matbaa-i Vahbiyya, 1283, s. 229; Süleyman Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî*, s. 17-8.

49 Ergun, I, s. 156.

50 *Salim Tezkiresi*, s. 546-8.

51 Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", s. 94; Öztuna, I, 358.

52 Uzunçarşılı, a.g.m., s. 94.

53 Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1988, s. 150; "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", s. 94.

54 Ergun, I, s. 159; Öztuna, I, s. 32.

55 Ergun, I, s.160.

56 Ergun, I, s. 162.

57 Öztuna, II, s. 480.

58 Öztuna, II, s. 81.

59 Recep Uslu, "XVIII. Yüzyılda Mûsikîye Genel Bir Bakış", s. 5.

60 Yusuf Ilgar, *Tarih Boyunca Afyon'da Mevlevîlik*, Afyon tarihsiz, s. 84, 147.

61 Öztuna, I, 326.

62 Recep Uslu, a.g.m., s. 5 (Süleyman Faik Efendi, *Mecmûa*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütp., Revan, s. 37-44).

63 Ali Nutkî Dede-Abdülbâkî Nâsır Dede, *Defter-i Dervişân I*, Süleymaniye Kütp., Nâfiz Paşa, nu. 1194, vr. 3 (Fatma Âdile Başer, *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede*, Marmara Üniversitesi, Sos. Bil. Enst., Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996).

64 Ergun, I, s. 168; Subhi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1933, I, s. 130; Öztuna, I, s. 21.

65 Ergun, *Antoloji*, II, s. 408.
66 Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", s. 109.
67 Orhan Şaik Gökyay, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi,* 135 b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 192.
68 Uzunçarşılı, a.g.m., s. 106.
69 *Defter-i Dervişân* I, s. 25.
70 Ergun, *a.g.e,* II, s. 498.
71 Süleyman Erguner, "19. Asır Neyzenleri", s. 30.
72 Rauf Yektâ, "Selîm-i Salis Mûsikîşinas", *Yeni Mecmûa*, 1917, S.16, s. 309.
73 *Defter-i Dervişân I*, s. 18,57.
74 *A.g.e,* s. 5, 41, 45.
75 *A.g.e.,* s. 71.
76 Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", s. 108.
77 Recep Uslu, s. 5.
78 Süleyman Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede* ve *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî,* s. 20.
79 Fatma Âdile Aksu (Başer), *Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk*, s. 23, 24, 45.
80 Mustafa Özdamar, *Yaman Dede*, (Mehmed Abdülkadir Keçeoğlu, 1887-1960), "Belgesel", İstanbul 1994, s. 100-1.

KAYNAKLAR

AKSU, Fatma Âdile, *Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 23, 24, 45, 180, 206-7.

ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE, *Tedkîk u Tahkîk,* Süleymaniye Kütüphânesi, Nâfiz Paşa, nu. 1242/1.

ALİ NUTKÎ DEDE-ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE, *Defter-i Dervîşân I*, Süleymâniye Kütüphânesi, Nâfiz Paşa, nu. 1194, vr. 3.

AHMED REFÎK, *Lâle Devri*, İstanbul 1932, s. 29.

ARISOY, Midhat, *Seydî'nin El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 91-2.

BAŞER(Aksu), Fatma Âdile, Dr., *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996.

BUHÂRÎ, *Sahîhu'l-Buhârî*, İstanbul 1315, VI, s. 107; VI, s. 112; VIII, s.214

ERGUN, Sadeddin Nüzhed,*Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul 1942, c. I., 129, 136, 148, 156, 160, 162, 164-170; İstanbul 1943, c. II., s. 408, 498.

ERGUNER, Süleyman, Yrd. Doç. Dr., *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1991, s. 11-3, 17-8, 20; "19. Asır Neyzenleri", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Ocak 1963, S. 148, s. 30.

ERGUNER, Ulvi, "Türk Mûsikîsi Bizans Aksiyonu mudur", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 1 Nisan 1974, yıl. 3, S. 2, s. 58.

EZGİ, Subhi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1933, c. I, s. 130.

DOĞRUSÖZ, Nilgün, Yrd. Doç., *AGK 131 Numarada Kayıtlı Risâle-i Mûsikî'deki Makaleler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sos. Bil. Enst., Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1997, s. 40.

EDVÂR-I İLM-İ MÛSİKÎ, İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi, Türkçe Yazmalar, nu. 1856, 53 a.

ESAD EFENDİ(Şeyhülislâm), *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Kütüphânesi, Türkçe Yazmalar, nu. 1739, vr. 41b; nu. 6204, vr. 6b, 7b, 8a-b, 9a-b, 11a, 13b, 22b, 25a, 27b, 28b, 29a, 31a.

FONTON, Charles, *XVII. yüzyılda Türk Müziği*, çev. ve yayıma haz.: Cem Behar, İstanbul 1987, s. 79.

GÖKYAY, Orhan Şaik, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi,* 135 b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 192.

HÂŞİM BEY, *Mecmûa*, İstanbul 1864, s. 74.

HÜSEYİN VASSAF, *Sefîne-i Evliyâ-ı Ebrâr*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, nu. 2306, vr. 344.

ILGAR, Yusuf, *Tarih Boyunca Afyon'da Mevlevîlik*, Afyon, tarihsiz, s. 84, 147.

KARAÇAM, İsmâil, *Kur'ân-ı Kerîm'in Fazîletleri ve Okuma Kaideleri,* İstanbul 1980, s. 126-7.

KÖPRÜLÜ, Mehmed Fuad, *Türk Saz Şairleri*, c. I-V, Milli Kültür Yayınları, Ankara 1962-5.

MİRZAZÂDE SALİM, *Tezkire*, İstanbul 1315, s. 479-481.

MUSTAFA SAKIB DEDE, *Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyân*, Mısır, 1283, s. 229.

MÜSTAKÎMZÂDE, Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, neşr. İbnülemin Mahmud Kemal, İstanbul 1928, s. 745.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, c. I, s. 21, 32, 255, 375, 378, 392; c. II, s. 76-7, 70, 81, 480.

POPESCU-JUDETZ, Eugenia, *XVIII. Yüzyıl Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, çev. ve yayıma haz.: Bülent Aksoy, İstanbul 1998, s. 20.

RAUF YEKTÂ, *Türk Mûsikîsi*, Fransızcadan çev.: Orhan Nasûhioğlu, İstanbul 1986, s. 48; "Selîm-i Salis Mûsikîşinas", *Yeni Mecmûa*, 1917, S. 16, s. 309-12.

ŞAHÂDE ALİ EN-NÂTUR, "İslâma göre ses ve mûsikî sanatı", *Din Öğretimi Dergisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, 19 Haziran 1989, s. 69.

USLU, Recep, Dr., "XVIII. Yüzyılda Mûsikîye Genel Bir Bakış", *Yayımlanmamış Makale*, İstanbul 1999, s. 5.

UTKU, Özdemir, *IV. Mehmed'in Edirne Şenliği*, Ankara 1987, s.38

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1983, c. IV/2. kısım, s. 563; *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1988, s. 150; "Osmanlılar Zamânında Saraylarda Mûsikî Hayâtı", *Belleten*, Türk Tarih Kurumu, Ocak 1977, c. XLI, s. 93-4, 106, 108, 109.

ÜNVER, A. Süheyl, "Osmanlı İmparatorluğu Mevlevîhâneleri ve Son Şeyhleri", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya 1964, s. 30-38.

YÜCEIŞIK, Zeyneb Sema, *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

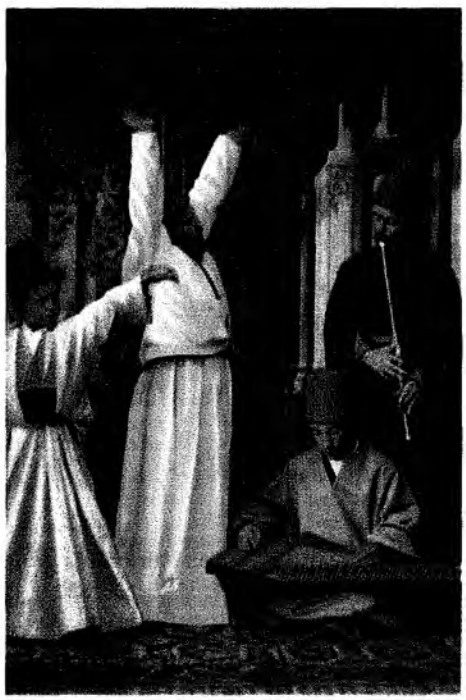
OSMANLI MÛSİKÎSİNDE MEVLEVÎ ÂYÎNİ BESTECİLİĞİ

CİNUÇEN TANRIKORUR
MÜZİKOLOG, BESTECİ

GİRİŞ

Osmanlı asırlarında beste sanatının zirvesine çıkarılmış olan Türk mûsikîsinin nesilden nesle intikali, şu altı müessese tarafından sağlanmıştı: 1) Mehterhane; 2) Enderûn, 3) Dergâhlar, 4) *Sıra* veya *gezek* adı verilen mûsikîli ev meclisleriyle sonraki mûsikî cemiyetleri; 5) Mûsikî esnafı loncaları ve 6) Ünlü hocaların hususî meşkhaneleri. Bundan önce çeşitli yerlerde yayımlanan yazılarımda bu kurumlardan bilgim ölçüsünde bahsetmiştim. Bu yazıda, üçüncü sırada gösterdiğim dergâhlardan (tabiî dergâhlardaki mûsikîden) başlayıp bunların içinde özel bir yeri ve önemi olan mevlevîlikle, bu tarîkın âyinlerinde kullanılan mûsikî eserlerinin besteciliği üzerinde odaklaşmak istiyorum.

Beyaz tennûreli semâzenlerin, mumun etrafında dönen pervaneler veya yaşama sevinci içinde uçuşan kelebekler gibi, semâhane adı verilen sahnenin (*meydan*'ın) ortasında uzun süre başları dönmeden dönmeleri, temaşâ özelliği de olan bir zikir türü olduğu için, mevlevîlerin semâ'sı tekkelerin kapanmasından (1925) sonra ibadetten çıkıp bir tür gösteriye dönüşmüş ve tarîkat mûsikîsiyle fazla ilgisi olmayanların gözünde, mûsikînin sadece mevlevîlerde bu önemde yer aldığı görüşünün yerleşmesine sebep olmuştur. Bu kanaatin gerçekle bağdaşır tarafı yoktur. Zîrâ son zamanlarda, kapatılmış bir müessese olan tekkeye duyulan alerji yüzünden, 'tekke mûsikîsi' dememek için uydurulan tâbirle 'tasavvuf' mûsikîsi yalnız mevlevîlikte değil, bütün sünnî tarîkatlerde vardı ve bir hayli önemliydi. Mevlevîlerin -birazdan sözünü edeceğimiz- 'semâ" dediği âyîne, Nakşbendîler 'hatm-i hâcegân', Kadirîler 'devrân', Halvetîler 'darb-ı esmâ', Sa'dî ve Rifâîler de 'zikr-i kıyâm' demişlerdir.[1]



Mevlevi Sema'sı, tekkelerin 1925'de kapanmasından sonra mûsikî ile ilgisi olmayanların gözünde, ibadetten çıkıp gösteriye dönüştü.

Mevlevîliğin dışındaki tarîkatlerde de -zikirleri ister 'kuûdî' (oturarak), ister 'kıyâmî' (ayakta), ister 'devranî' (dairevî yürüyüşle veya dönerek) olsun- zikir dâimâ mûsikî âletleri eşliğinde yapılmış olup (özellikle kudüm, halîle, mazhar ve bendir gibi değişik fonksiyonlu ritm âletleri), hilâfetname ve menâkıbnamelerde belirtildiği üzere, mevlevîlik dışındaki tarîkatlerden de büyük dinî mûsikî bestekârları yetişmiştir (Nakşbendiyyenin ikinci pîri Molla Câmî, Bayramiyyeden Hacı Bayram-ı Velî, Cerrahiyyeden Hatib Zâkirî Hasan Ef., Celvetiyyenin pîri Aziz Mahmud Ef. (Hüdâyî), Halvetiyyenin Nasuhî kolundan Zeki Ârif Bey (Ataergin) ve daha pekçokları gibi).

Hiç şüphe yoktur ki dergâhlar (genel anlamda tekkeler) insanı sadece en ham ve karmaşalı halinde alıp uzun süren bir eğitim (çile) sonunda 'pişmiş' bir insan-ı

kâmil haline getirmekle kalmıyor, zikir, semâ' ve nevbe meclisleri içinde onu mûsikî ile de eğiterek ruhunu tasfiye ediyorlardı. Hernekadar bir kısım medreseli zâhir ulemâsı ile 'bâb-ı meşîhat' da denen fetvâhane mûsikînin haram olduğuna inanmış ve öyle telkîn etmişlerse de, Kur'ânla da, hadîslerle de desteklenemeyen bu görüşe tekke erbâbınca itibar edilmemiş, ilâhî mûsikîyi birçok mücadele ve fedakârlıklar sonunda İslâm mâbedine sokup yerleştiren, böylece İslâm âleminde "âdetâ ulvî ve ruhanî bir medeniyyet kuranlar", tekke mensupları olmuştur.[2] Bunların mesnedi ve ilham kaynağı da -Kur'ânda mûsikî kelimesinin hiç geçmemiş olmasına ilâve olarak- Hz. Peygamber'in mûsikî ile ilgili şu sahîh hadîsleridir: 1) "Kalbinde Allah sevgisi, Allah aşkı olana def vurup raksetmek mübahtır"; 2) "Yâ Bilâl, güzel sesinle oku da içimi ferahlandır!"; 3) "Zifâfınızı hiç olmazsa deflerle halka duyurunuz". Bu konuda, tekke mûsikîsi, kitabe ve mezar taşları uzmanı tarihçi-yazar Cemaleddin Server Revnakoğlu (1909-1968) şöyle diyor:

Sülüs hatla istiflenmiş, "Hemen ayn Muhammedle Ali Şems ile Mevlâna" yazılı levha.

> "İslâm şerîatinde herhangibir şeyin haram olması, haramdan sayılması için, Kur'ân-ı Kerîmde Allahın emriyle yasaklanması ve bu yasağın yine Kur'ân tarafından 'ahkâm' ve 'evâmir' kısmında müslümanlara teblîğ buyurulmuş olması şarttır. Bu kesin hükmü kimse değiştiremez. Ne Kur'ân-ı Kerîmde sarâhatle, ne de 'kütüb-i sitte'ye bağlı hadîs-i şerîflerin herhangibirinde mûsikî hakkında böyle bir hükme varılmış değildir".[3]

Esasen, Evliyâ Çelebi'mizin de belirttiği gibi, Hz. Mevlânâ'nın, zikir meclislerinde ney, kudüm, rebab çaldırma ilhamını, 'zaman-ı saâdet'ten gelen bir safâ-yı ruhânîden aldığı açıktır. Yine bir not olarak arzedelim ki, 'aktâb-i erbaa' denen dört büyük kutbun kurduğu ana tarîkatlerde (Kadirî, Rifâî, Bedevî, Disûkî ve Sa'dî gibi) daha fazla kullanılan ve özel günlerle (*eyyâm-i mahsûsa*) mübarek gecelerde (*leyâl-i mübâreke*) 'nevbe vurmak' adı verilen merasim, en az mevlevî tekkelerindeki semâ mukâbelesi kadar âdâb ve erkâna bağlı, çok düzenli bir protokol içinde icra edilirdi. Aradaki fark mevlevî zikrinin, diğer tarîkatlerde olduğu gibi, tekke görevlilerinin irade ve yönetim tarzlarına göre değil, âyîn-i şerîf gibi besteli bir mûsikî eserinin gereklerine uygun olarak icra edilmesidir. Ne var ki, mevlevîlik dışındaki tarîkatlerde mûsikînin fazla yer bulamadığı şeklindeki yanlışı düzelten bu gerçek dahi, en çok sayıda büyük bestekârın (bu arada yeni makamlar icâd edenlerle nazariyyat âlimlerinin), en iyi na't okuyanlarla en iyi fasıl hanendelerinin mevlevîler arasından çıktığı hakîkatini değiştirmez. Kutbünnâyî Osman Dede, Kûçek Derviş Mustafa Dede, mûsikî tarihimizin en büyük bestekârı Itrî, Neyzen Yusuf Paşa, bestekâr padişahların serdârı III.. Selim, Şeyh Gālib, Esrâr Dede, Nâsır Abdülbâkî, İsmail, Zekâî, Salih, Fahreddin, Aziz ve Emin Dede'lerle Zekâîdedezade Hâfız Ahmet Ef. (Irsoy), Ahmed Avni Konuk ve Bolâhenk Nuri Bey, mevlevî sanat anlayışının mahsûlü olarak ilk anda akla gelen isimlerdir. Güzel sanatların büyük âşıkı Pîr'lerinin izindeki mevlevîlerin, herbiri birer soyut sanat şaheseri olan hatt örneklerinden başlamak üzere, sedef ve fildişi yazı takımlarından sanat saatçiliğine, cild işlerinden oymacılığa, tesbih, tezhib ve ebrûculuğa kadar çok çeşitli sanat dallarında Türk sanatına hizmetleri olmuştur.[4] Şimdi, bu girişten sonra mevlevî âyinlerinin özelliklerine -konumuza hazırlık olmak üzere- biraz daha yakından bakalım.

1. MEVLEVÎ ÂYİNLERİ VE TERMİNOLOJİSİ

Mevlevîlik dışındaki tarîkatlerin mûsikîsi ve âyinleri konumuzun dışında olduğuna göre, bu bölümde mevlevîlerin âyinleri nedir, nasıldır, nasıl bestelenir, nasıl icra edilir.. gibi soruları cevaplamaya çalışacak, bu arada mevlevî terminolojisine de temas edeceğiz. Konuya bir küçük etimolojik hatırlatmayla girelim. Hemen bütün sözlüklerimizde Farsça olarak gösterildiği halde bu dilde anlamı olmayan 'âyin' kelimesi, ünlü dil uzmanı Besim Atalay'a (1882-1965) göre 'dinî tören'

anlamındaki Türkçe 'oyun' kelimesinin Farsçalaşmışıdır.[5] Mevlevîlik ise, Sultan Veled (1226-1312) tarafından, babası Muhammed Celâleddin 'Rûmî'nin insanlık felsefesini ve yaşama tarzını taklîden kurulmuş, sonra zamanla âdâb ve erkânıyla müesseseleşmiş bir 'tarîk'tir (tasavvufî anlamda Allaha ulaşma yolu). İmparatorluğun en ücra köşelerine kadar yayılmış olan Mevlevîhane'ler, insanı en ham halinde alıp çeşitli bedenî, fikrî ve ruhî eğitim devrelerinden geçirerek pişirdikten sonra *insan-ı kâmil* haline getirmeyi amaçlayan manevî ocaklardı. *Âsitâne* adı verilen büyük mimarî programlı (1001 günlük çile çıkarılıp 'dede' olunabilen) mevlevîhanelerin eğitim bölümü olan *matbah-ı şerîf*'te pişirilen de yemek değil, derviş (yani insan)dı.[6]

1870'e doğru Galata Mevlevîhânesi postnişini ve dervişler. (Pascal Sebah)

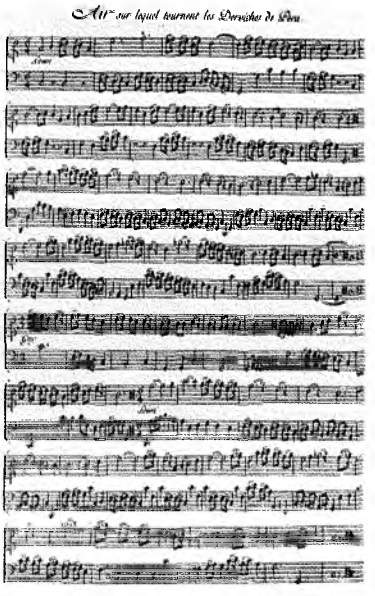
Esası ruhanî raks ve mûsikîye dayalı olan semâ'nın dinle ne derecede bağdaştığı çok uzun süre tartışma konusu olmuştur. Bu hususta çeşitli fıkıhçılarla mutasavvıfların lehte ve aleyhteki görüşlerini aktarmanın bizi bu yazının amacından uzaklaştırabileceği görüşündeyiz. Bu itibarla şu kadarını belirtmekle yetinelim ki, semânın mübah olduğunu savunanlar, Kur'ânda mûsikî gibi semâ kelimesinin de hiç geçmemiş olmasına ilâve olarak, güzel sesin övülüp kötü sesin yerildiği Kur'ân âyetleriyle Peygamberin rakstan hoşlandığını belirten sahîh hadîslere dayanmışlardır. Semânın en güçlü savunucularından "El-Gazzâlî"nin (1058-1111) "İhyâ-yı 'ulûmü'd-dîn"in çeşitli yerlerinde (II, 229-231, 239, 264 vd.) belirttiği üzere, semânın insan ruhu üzerinde çok müsbet tesirleri vardır: Allah aşkını güçlendirir, insanda husûle gelen türlü haller kalbindeki kötülükleri temizler ve nihayet onu 'müşâhade' ve 'mükâşefe' mertebesine ulaştırır.

Mevlevîlerin kendi tekkelerinde yaptıkları ibadetin iki safhası vardı: 1) Ezan, namaz, Kur'ân tilâveti ve salât ü selâmlar gibi şerîatin emrettiği görevler; 2) Mesnevî dersi ve semâ mukābelesi (Anadolu dergâhlarında Cumâ'dan sonra, İstanbul âsitanelerinde dönüşümlü olarak değişik günlerde öğle veya yatsı namazının arkasından). Bunun sebebi, diğer tarîkat pîrleri gibi Mevlânâ'nın da şerîati dinin temel direği kabûl etmiş olmasıdır. "Sol ayağımla direk gibi şerîate çakılıyım; aynı anda sağ ayağımla 18 bin âlemi devrederim" buyurmuşlardır. Semâzenin yerden hiç kalkmayan (sadece topuğu üzerinde dönen) sol ayağına bu yüzden 'direk', "Al-" hecesiyle kalkıp vücudu havadaki sağ kolun da yardımıyla 360 derece döndürdükten sonra "-lah" hecesiyle yere basan sağ ayağına da "çark" tabir edilmiştir. Dik olarak kaldırılmış olan kollar da -sağ avuç göğe açık, sol el bilekten yere sarkık olarak- "Lâ-ilâhe ill'Allah" sözünün başındaki Lâ'nın yazılış şekli olan Lâmelif'i temsîl eder (mevlevîlik herbir giyim unsurundan semâhanedeki hareketlere kadar, bunun gibi yüzlerce Kur'ânî/semavî sembollerle doludur). Yine şerîate tanınan yer ve verilen öneme bağlı olarak, semâhaneler mescid fonksiyonu için mihrablı-minberli olarak yapılmıştır. Namaz esnasında tekkenin şeyhi imamın arkasındaki safta yer alırken, Mesnevî dersi veya zikir/sohbet sırasında da imam şeyhin karşısında, dervişlerin arasında oturur. Tarîkat âdâbında şerîatin gerekleri -Allah, Muhammed ve tarîkat pîrleri sırasına uygun olarak- dâimâ zikir veya mukābelenin öncesinde yerine getirilmiştir. Yani önce Kur'ân, sonra sohbet/ilâhi/zikir. Son bölüm (kapanış) ise yine Kur'ânladır.

Mevlevî âyinlerinin esası olan semâ' *mukābelesi*'ne[7] geçmeden önce, bu âyînin zikir tekniği açısından özelliğini belirtmek faydalı olacaktır. Mevlevî zikri (semâ'sı) *kıyamî* (ayakta), *devranî* (dönerek) ve *hafî* (sessiz) yapılan bir zikir türüdür. Müziğin eşliğindeki -sadece devran eden semâzenlerin çıplak (veya mestli) ayak hışırtılarının duyulduğu- bu sessiz zikirde sağa-sola, öne-arkaya baş veya vücudu döndürmek, 'Yâ Allah!' veya 'Allah hû!' nidaları çıkarmak ve hançereyi ritmik nefes alış-verişlerle zorlamak yoktur. Mevlevî dervişinin zikri, içinden (hafî olarak) İsm-i Celâl (Allah) çekmekten ibaret-

tir. Mevlevî mûsikîsi, mânâ olarak, sathî taşkınlıkların çok ötesinde, insana yaratılışındaki amacı düşündürüp, derunî bir vecd içinde onu mânâ âleminin burçlarına kanatlandıran bir mûsikîdir. Hele Mevlânâ'nın gerek murakabe, gerek cezbesinde mûsikînin yeri ve önemi gözönüne alınacak olursa, mevlevîliği mûsikînin dışında düşünmenin mümkün olmadığı kendiliğinden ortaya çıkar. Bu açıdan, mevlevî âyîninin, bütün nizam ve sembolleriyle semâvî bir mûsikî olduğu söylenebilir. Teknik açıdansa bu mûsikî, Türk mûsikîsinin iki büyük kolundan biri olan Dinî Mûsikî'nin, biri cami, öbürü tekke olmak üzere ikiye ayrılan dallarından ikincisine, yani Tekke Mûsikîsine giren bir sanattır.[8] Mevlevîliğin -Bektaşîlik gibi- bir Türk tarîkati oluşunun sonucu olarak, mevlevî mûsikîsi de Selçuklu Türkleriyle başlamış, Osmanlı Türkleri eliyle zirveye çıkarılmıştır.

Mevlânâ zamanında icra edilen mûsikînin makam ve âletlerini bizzat Mevlânâ vd. kaynaklardan bilmemize rağmen, bu mûsikînin form ve melodileri hakkında bize fikir verebilecek notalardan -Sultan Veled'e atfedilen, ebced notasıyla yazılmış Acem makamındaki bir peşrev dışında- ne yazık ki mahrumuz.[9] Mevlânâ ve ondan sonraki ilk çelebiler zamanında, sonradan mukābele adı verilecek olan tören de, buna eşlik edecek özel olarak bestelenmiş eserler de yoktu. *Kavvâl* veya *gûyende* denen okuyucularla *şeyyâd* denen saz sanatkârları, sûfiyane şiirler üzerine muhtemelen halk müziğindeki gibi anonim ezgiler söylüyorlardı.[10] Semâ mukābelesi denen tören, bölümlü ve çok düzenli bir âyin olarak muhtemelen Sultan Veled'in torunlarından Pîr Âdil Çelebi (v. 1460) tarafından âdâb ve erkânıyla tesîs edilmiş,[11] sadece başına Itrî'nin 17. yy. sonlarında bestelediği muhteşem peygamber na'ti eklenerek bugünkü 13 safhalı halini almıştır.[12] Söz konusu 13 safha şunlardır:



Galata Mevlevîhanesi'nde icra edilen semanın notaları (Fransız Büyükelçisi Marquis de Ferriol tarafından, Paris, 1714).

1) Meydancı Dede'nin "Buyurun yâ Hû!.." çağrısı üzerine dedeler, mutrib ve semâzenlerin 'baş kesip' selâm vererek ve sağ ayakla (eşiğe basmadan) semâhane-mescide girip görev ve rütbelerine göre yerlerini almaları ve sağ ayak başparmağı sol ayak başparmağının üzerinde ("ayaklar mühürlü"), ayrıca sol elle sağ omzu, sağ elle sol omzu tutup ("niyaz vaziyetinde") *şeyhi beklemeleri;*

2) Şeyhin, imamın arkasındaki postta yerini almasıyla cemaatle kılınan *vakit namazı;*

3) Namazdan sonra şeyh efendi veya *mesnevîhan* tarafından okutulan *Mesnevî dersi* (mevlevîhanelerde -tekkelerin kapanmasından sonra da özel meclislerde- yapılan Mesnevî dersinin amacı, Mevlânâ'nın Kur'ân âyetlerinden mülhem olarak yazdığı küçük tarihî/dünyevî hikâyelerin içindeki eğitici kıssalardan faydalanmak, Kur'ânı dolaylı yoldan da tanımak demekti);

4) Şeyh efendi tarafından yapılan *post duâsı*

5) Güftesi Mevlânâ'ya, bestesi Itrî'ye âit *Peygamber Na'*tinin 'na'thân' tarafından okunması (bu eser, bestelendiği dönem olan 17. yy. sonlarından itibaren ilâve edilmiştir ve icra edilecek âyînin makamı ne olursa olsun başta hep Rast makamındaki bu na't icra edilegelmiştir; önceleri na't formunda başka parçalar da okunduğu halde, Itrî'nin bestesi olan na't öncekileri unutturmuştur);

6) Na't bitince kudümzenbaşının kudüme birkaç darbe vurmasıyla başlayan, okunacak âyînin makamında Ney'le uzun giriş (veya özel adıyla *"baş")* taksîmi

7) Semâzenlerin (duraksamalı adımlarla ve şeyh postu ile tam karşısındaki "hatt-ı istivâ" denen mevhum noktaya basmadan karşıya geçip, hemen yüzünü arkasındaki semâzene dönerek iki kaşı arasına bakıp ayaklar mühürlü baş keserek selâmlaşma suretiyle) meydanı üç defa yürüyerek dolaşmaları *(devr-i veledî)* sırasında icra edilen 28 zamanlı Devrikebîr usûlünde *4 haneli Peşrev* (devir tamamlanınca, Peşrev -bitmemiş dahi olsa- kudümzenbaşının birkaç darbıyla kesilir);

8) *Neyzenbaşının* kısa bir taksimle âyinhânları âyin okumaya, semâzenleri semâya hazırlaması;

9) Âyînin *4 selâmının semâ eşliğinde okunması*

10) Yürükçe ritmde saz parçaları olan *"Son Peşrev" ve "Son Yürüksemâî"nin icrası*

11) Ney veya başka bir sazla yapılabilan *"Son Taksîm"* (semâzenler yorgun, şeyh efendi de ortada semâya katılmış olduğu için, bu taksîmin kısaca olmasına itina edilir)

12) Son Taksîmin hemen arkasından na'thân (veya âyinhânlardan biri) tarafından *"aşr-i şerîf"* okunması, ve nihayet

13) Duâcı (veya "tarîkatçı") dede ile sonda şeyh efendinin okuduğu *Fâtiha, gülbank ve selâmlaşmalardan* sonra, şeyh efendiyi takîben semâhanenin terki.

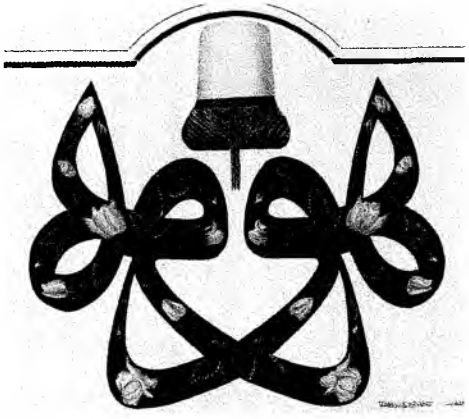
Bütün bunlardan sonra, bir tür ihtiyârî 14 ve 15. bölümler olarak telâkkî edilebilecek, "Niyaz Âyîni" ve "Garibler Semâ'ı" denen iki uzatma şekli vardır. İcra edilen mevlevî âyîninin dinleyenler üzerinde meydana getirdiği ruhanî neş'e sebebiyle, hâzirûn arasında bu neş'enin devamını arzu eden bir can varsa (bu doğrudan şeyhin kendisi de olabilir), "nezr-i Mevlânâ" denen 9 sayısı veya katları üzerinden hesaplanan "niyaz" adlı teberrûnun âyin bitmeden bir zarf içinde semâzenbaşıya teslîmi (onun da zarfı götürüp kudümzenbaşının kudümü üzerine bırakması) sonucu, âyînin uzatılmasına karar verilir ve Son Peşrev'e girilmeden neyzenbaşının Segâh makamındaki kısa taksîmiyle, önce Devrirevân usûlündeki

Şem'-ī ruhinē cismimi pervâne düşürdüm
Evrâk-ı dilī âteş-i sûzâne düşürdüm
Bir katre iken kendimi ummâne düşürdüm
Takrîr edemem derd-i derûnum, kederim var
Mevlâyı seversen beni söyletme, gamım var

güfteli ilâhi ile, "Semâ safâ, câna safâ, rûha gıdadır" nakaratıyla dört kıt'a olarak söylenen, Yürüksemâî usûlündeki

Dinlē sözümü, sāna direm, özge edâdır
Dervîş olanā lâzım olan aşk-ı Hüdâ'dır

matla'lı (güfte sahipleri de, beste sahipleri de maalesef bilinmeyen) ilâhi söylenir. Mevlevî âyîn-i şerîflerinin aksine, güfteleri tamamen Türkçe olan Niyaz Âyîni, 6 zamanlı Yürüksemâî usûlünde hızlı bir saz terennümü ve neyle yapılan bir son taksimle sona erer. Garibler Semâ'ı ise, sabaha kadar uyanık kalınan 'ihyâ' gecelerinde, âyin bitip de herkes semâhaneden gittikten ve ışıklar söndürüldükten sonra, vecde doymayanların tennûre açmadan (dördüncü selâmdaki 'post semâ'ını tennûre açmadan ve sadece sağ elleriyle cübbelerinin sağ yakasını tutarak yapan şeyhler gibi) türbe-i şerîfi aydınlatan kandillerin loş ışığı altında 18 'çark attıkları' kısa bir semâ'dan ibarettir.[13] Bu kadar değişik bölümleri olan mevlevî mukābelesinin bugün sadece 5.den sonraki bölümleri -turistik bir folklor gösterisi mahiyetinde- (nâdiren kısa bir Niyaz Âyîniyle birlikte) icra edilmektedir.



Celî sülüs hatla "Hû" (Allah) yazılı, üst kısmına Mevlâna külahı resmedilmiş tekke yazısı.

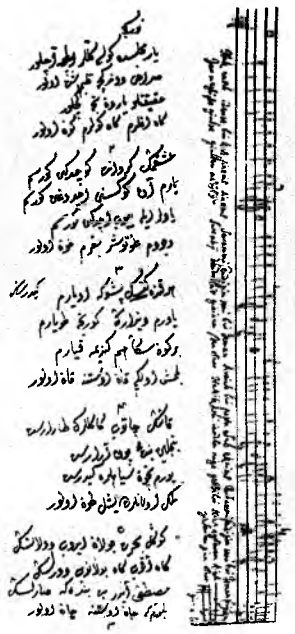
Her tarîkat gibi mevlevîliğin de -tıpkı kıyafetleri gibi- özel bir terminolojisi vardır. Işığın söndürülmeyip 'dinlendirilmesi', yine lâmbanın yakılmayıp 'uyandırılması' gibi genel tabirler dışında, bu terminolojide muhib, dervişliğe ve onun gerektirdiği 'çile'ye soyunmaksızın, sadece tarîke mânen yakınlık ve ilgi duyanlara, *nev-niyâz* ise çileye yeni soyunmuş genç dervişe verilen isimdi. *Çile*, 'âsitâne' adı verilen büyük mimarî programlı mevlevîhanelerin, yemek değil, insan pişiren 'matbah-ı şerîf'lerinde, dedelerin verdiği Mesnevî, semâ', mûsikî, hatt vd. kültür derslerinin yanında, maddî/bedenî 18 hizmetten oluşan ve 1001 gün süren (bir tür lisans-üstü) eğitimin adıdır. Herhangibir diploma değil, sadece 'dede' ünvanı alınabilen bu eğitimdeki 18 hizmeti burada sıralamak yerine, 'dede'liğe terfî etmeden hemen önceki psikolojik etkisinin önemi bakımından hayli mânîdar olan 18. hizmeti hatırlatmakla yetineceğiz: 'âbrizcilik', yani şadırvan, musluk ve helâ temizlikçiliği.

Baş kesmek, sol el sağ omuzda, sağ el sol omuzda ve sağ ayak sol ayağın ucuna basacak şekilde 'ayak mühürleyip' hafifçe eğilerek (yani 'niyaz vaziyetinde)' selâmlaşmak demektir (artık sadece turistik mahiyette yapılan semâ gösterilerinde, yerli-yabancı birçok kişinin, mevlevî filân da olmadıkları halde birbirleriyle baş keserek selâmlaşmaları, komik olduğu kadar sevimli bir manzara

arzeder). *Dedegân* 'dedeler', *post-nişîn* posta oturan (şeyh), *hücre-nişîn* ise çilesini tamamlayıp kendine mahsus bir hücrede oturma hakkına (üniversitelerdeki kürsü sahibi profesörler gibi) sahip dede anlamına gelir. *Seyyah çıkmak* veya *seyâhat verilmek*, tekrarlanmış büyük kusurlarından dolayı dervişin (hiçbirşey söylenmeyip sadece pabuçlarının ucu yola doğru çevrilmek suretiyle) tekkeden bir süre uzaklaştırılması demek olduğu gibi; *na't-hân* (Farsça 'teganni eden' anlamında 'hân= söyleyen'den) 'na't okuyan kişi'; *âyin-hân* (aynı kuruluşla) 'âyin okuyan kişi' anlamına gelir. Mevlevîhanelerin kabristanına da *hadîkatü'l-ervâh* (ruhlar bahçesi) veya *hâmuşân* (suskunlar) denir.

Klâsik bestekârlar döneminde, sonradan Batıdan idhâl ettiğimiz notanın kullanımı söz konusu olmayıp, öğrenme hocadan talebeye 'doğrudan meşk' tarzında olduğu için, eserler notalarından değil, ezberlenen güftelerinin hoca tarafından verilen ezgileriyle öğrenilirdi. Bu usûl de sadece tarîkatlere ve mevlevîliğe mahsus olmayıp bütün Osmanlı mûsikîsi eserleri bu meşk sistemiyle nesilden nesle intikal ettirilirdi. Mevlevîhanelerdeki mûsikî hocaları neyzen-başı veya kudümzen-başı ile mûsikî üstadı bestekâr 'dede'lerdi. Meşklerde kullanılan yazılı malzeme ise sadece *âyin mecmûaları* idi ki bir tür güfte antolojisi mahiyetindeydiler. Dindışı mûsikî eserlerindeki 'güfte' sözünün yerine, âyinlerdeki söz unsuruna, içinde Allah, Peygamber ve tarikat pîrlerinin adı geçtiği için, güfte değil, *nutk-ı şerîf* denirdi. *Mutrib* ise, âyinleri sazlarıyla icra etmekle görevli müzisyen (neyzen, kudümzen, rebabzen, halîlezen, vs.) dervişler olup kudümzenbaşı bütün mutrıbın şefi addolunurdu: Bu, Türklerde ritm âletine verilen -İslâmdan çok öncesinden gelen- dönemin belgelerinden biridir; bu yüzden âyînin sonundaki son selâmlaşmada, semâzenlere hitaben "Esselâmün aleyküm.." diyen şeyhe cevap veren semâzenbaşı, şeyhin mutrıba yönelttiği aynı selâma cevap verense kudümzenbaşıdır.

Mevlevî mukābelesinin amacı kıyamet gününün temsîlidir (bunun için tasavvuf esaslarından olan dönme, göklerin hareketine benzetilmiştir). Dönmenin esası olan daire hareketinde, çapın üst noktasında Allah'ın, alt tarafında da İnsanın bulunduğu farzedilmiş, Allahtan İnsana inen sol taraftaki yaya *kavs-i nüzûl* (iniş kavsi), İnsandan Allaha çıkan sağ taraftaki yaya da *kavs-i urûc* (çıkış kavsi) denmiş, daireyi iki eşit kısma ayıran (semâhanede şeyh postu ile tam karşısındaki kapı arasında bulunduğu farzedilen ve şeyh dışında üzerine kimsenin basamayacağı) mevhum çapa da *hatt-ı istivâ* adı verilmiştir. Mevlevîliğin -kıyafetten hareketlere- pekçok sembolle dolu olduğunu daha önce belirtmiştik. Konumuz mevlevîlik tarîkatini bütün hususiyetleriyle tanıtmak olmadığı için, bu bölümü burada noktalayıp mevlevî âyinlerindeki genel yapının sayı ve tür olarak incelenmesine geçiyoruz.



Yenikapı Mevlevîhânesi'nin şeyhi Nasır Abdülbâki Dede'nin icadı olan notayla, III. Selim'in Suzîdilâra Mevlevî âyini.

2. MEVLEVÎ ÂYİNLERİNDE YAPI (BESTE KURULUŞU)

Mevlevî âyinleri, 4 sayısının çeşitli sembolik anlamlarına bağlı olarak, herbirine 'selâm' adı verilen 4 bölümden oluşur. Meselâ, büyük ihtimalle 16. yy.'dan kalma, *beste-i kadîm* denen, bestekârı meçhûl üç âyinden biri olan Pençgâh Âyîni 4 selâmlıdır. Buna mukabil diğer iki beste-i kadîmden Dügâh Âyîni, 4. selâmı Pençgâh Âyîninin 4. selâmıyla tamamlanmak üzere 3; üçüncü beste-i kadîm Hüseynî Âyîni ise, 2, 3 ve 4. selâmları diğer iki âyînin mütekabil bölümleriyle tamamlanmak üzere, sadece 1. Selâm olarak bestelenmiştir. Bu durumda, bestekârları gibi beste tarihleri de bilinmemekle beraber, üç beste-i kadîmden önce Pençgâh'ın, sonra Dügâh'ın, en sonra da Hüseynî'nin (hattâ muhtemelen aynı kişi tarafından) bestelenmiş olduğu kanaatine varılabilir. Âyinlerin, bestekârı bilinen ilk büyük şâheseri olan, Afyon Mevlevîhanesi şeyhi Köçek Derviş Mustafa Dede'nin (v. 1688-89) Bayatî makamındaki âyîni ile Itrî'nin (v.1711) Segâh makamındaki âyîni de 4 selâmlıdır.

Yine 18. yy.ın bir başka büyük bestekârı Kutbünnâyî Osman Dede (v.1729), bestelediği dört âyîn-i şerîfin üçünü (Rast, Uşşak ve Çârgâh makamındakileri) 4'er se-

lâmlı olarak bestelediği halde, dördüncü (Hicaz) âyînini -diğer Hicaz âyinlerinden biri ile tamamlanmak üzere- 3 selâmlı olarak bestelemiştir. 19. yy.ın büyük dâhîsi Hammâmîzade İsmail Dede de bestelediği 7 âyinden beşini dörder selâmlı bestelemiş olduğu halde, Bestenigâr Âyînini 3, Sabâ-Bûselik Âyînini ise sadece I. Selâm olarak bestelemiştir. Ancak bu âdet kendisinden sonra kalkmış, bütün âyin bestekârları eserlerini hep 4 selâmlı olarak besteleyegelmişlerdir.

Tâ beste-i kadîmlerden bu yana, uzunluk açısından mevlevî âyinlerinde şöyle bir usûlün izlendiği anlaşılmaktadır: 3 ilâ 5 arasında değişen sayıdaki kıt'a, rübâî veya seçilmiş gazel beyitleriyle I. Selâm orta uzunlukta; çoğunlukla bir (bazen iki) kıt'adan oluşan II. Selâm kısa; 4 ilâ 8 arasında kıt'adan oluşan III.. Selâm en uzun; bütün âyinlerde tekrarlanması âdet olan bir kıt'adan oluşan IV. Selâm ise en kısa olanıdır. Bu plan, dakîka cinsinden sürelendirilmek istenirse, takrîbîliği peşînen kabûl edilmek şartıyla, şöyle bir tablo çıkar: I. Selâm 12 ilâ 18 dakîka, II. Selâm 5 ilâ 10 dakîka, III.. Selâm 20 ilâ 26 dakîka, IV. Selâm 5 dakîka. Bu durumda kısa, orta ve uzun denen âyinlerin dört selâmı, 42 ilâ 59 dakîkalık bir süre alıyor demektir. Buna, baştaki 8 ilâ 20 dakîkalık Na't, 8 ilâ 14 dakîkalık Baş Taksîmi ve 10 ilâ 18 dakîkalık Devr-i Veledî ile, 3 dakîkalık Son Peşrev, 2 dakîkalık Son Yürük ve 2-3 dakîkalık Son Taksîm de eklenirse, bir mevlevî mukābelesinin (Na'atten sona kadar) yaklaşık 2 saatlik bir tören olduğu ortaya çıkar. Selâmlar arasındaki uzunluk farkının dayandığı sebep veya hususların neler olduğu hakkında bir bilgiye kaynaklarda raslanmamaktadır. Burada ihtiyatla ileri sürülebilecek karînelerden biri, form ve tabiî olarak süreler konusundaki ilhâmını beste-i kadîm Pençgâh Âyîninden almış olan Bayatî Âyîninin şemasına (uzunluklar açısından) diğer bestekârların da uymasıyla bir gelenek meydana gelmiş olması; ikinci karîne ise, bütün âyinlerin en etkileyici bölümü olan III.. Selâmlarda, 28 zamanlı Devrikebîr veya 12 zamanlı Frenkçîn (pek az da Evfer, Düyek, Darb, Evsat ve Devrihindî gibi) usûllerle bestelenen ilk kıt'adan sonra gelen ve her âyinde kural olarak kullanılan Türkçe "Ey ki hezâr âferin.." ve bunu izleyen Farsça kıt'aların, sazların icra ettiği 'saz terennümleri'nde (ilk usûlle Yürüksemâî arasındaki bağlantıyı kuran bir veya iki ölçülük 10 zamanlı Aksaksemâî usûlüyle bestelenmiş saz parçasından sonra) ağır başlayıp gitgide hep daha hızlı çalınan, 6 zamanlı Yürüksemâî usûlüyle bestelenmiş olmasıdır. Ses ve sazlarda gitgide artan hız, semâzenleri de (biraz yormakla ve dik olması gereken kollarını düşürmekle beraber) âdetâ göğe kanatlandıklarını hissettikleri bir vecdin en üst noktasına getirdiği için, seyredenleri pekçok heyecanlandırır. Bu gitgide hızlanmanın muhtemel bir sebebi, sembolik mesnedler dışında, nasıl olsa IV. Selâmda yeniden ağır bir bölüme gelinip yorulan semâzenlerin ikili-üçlü kümeler halinde birbirlerine dayanarak kenarda dinlenebilmeleri imkânı olabilir.

Mesnevîhân, neyzen ve semâzen.

Mevlevî mukābelesi semâzenler, âyinhânlar ve mutrıb olmak üzere üç unsurun katılımıyla gerçekleşen bir törendir. Batı dillerinde de -form sadece Türklere mahsus olduğu için- "Whirling Dervishes", "Derviches Tourneurs", "Tanzende Dervische" gibi (hepsi de 'dönen dervişler' demek olan) deyimlerden başka uygun karşılık bulunamamıştır. Zirâ batının en gelişmiş beste formları içinde (ne senfonide, ne operada, ne oratoryoda) dinî raks, dinî müzik ve dinî tegannîden oluşan üçlü bütün mevcut değildir. Mukābelenin en çekici unsuru olan semâzenleri şimdilik ayrı tutacak olursak, âyînin mûsikîsi âyinhânlar ve mutrıb tarafından icra ediliyor demektir. Bu mûsikî ise bestecilik açısından, seslerle sazların ortaklaşa, dönüşümlü ve birbirini tamamlayıcı rolü ile gerçekleşen bir büyük eserdir. O kadar ki, sözsüz mevlevî âyîni olamayacağı gibi, mutrıb olmadan da ne âyinhânlar okuyabilir, ne de semâzenler semâ' edebilir. Âyîni başlatan

da, bitirten de mutrıbın çaldığı saz parçalarıdır. Baştaki Baş Taksîmi ve Peşrev'le sondaki Son Peşrev, Son Yürüksemâî ve Son Taksîm'in dışında, âyînin sözlü kısmının içinde, güfte aralarında yer alan saz parçalarına 'saz terennümü' (veya sadece *terennüm*) denir. Önceki sözlü kısımla bazen aynı, bazen değişik usûlde olan bu terennümlerin görevi, bir yandan usûlü ve yerine göre usûlle birlikte eserin ritmini (teknik terimiyle 'gider'ini) hafifçe hızlandırırken; bir yandan da sürekli okuyan âyinhânları kısa bir süre için olsun dinlendirmektir. Âyinlerin yapısıyla ilgili olması bakımından, saz terennümlerinin sabit olan yerleri şöyledir:

I. Selâmın sonunda, II. Selâma geçmeden önce çalınan terennüm (I. Selâmın usûlünde ve onunla aynı giderde; bu selâm çoğunlukla 14 zamanlı Devrirevân, nâdir olarak da 8 zamanlı Düyek usûlüyle bestelenmiştir);

II. Selâmın sonunda, III.. Selâma geçmeden önce çalınan terennüm (II. Selâmın usûlünde ve onunla aynı giderde; II. Selâm -IV. Selâm gibi- her zaman 9 zamanlı Evfer usûlündedir);

III.. Selâmın ilk kıt'ası sonunda, "Ey ki hezâr.."a geçmeden önce çalınan terennüm (28 zamanlı Devrikebîr, 12 zamanlı Frenkçîn ve nâdiren diğer usûllerde bestelenen *III..* Selâmdan farklı olarak her zaman 10 zamanlı Aksaksemâî usûlünde, bir-iki veya daha fazla sayıda ölçüde ve hafifçe canlı);

III.. Selâmdaki "Ey ki hezâr.."la sonraki Farsça (veya nâdiren Arapça) kıt'aları ayıran terennüm (usûlü "Ey ki hezâr.."la başlayan 6 zamanlı Yürüksemâî olup her kıt'a arasında bir parçacık daha yürük (=hızlı) çalınır; yeni bölüm de o yeni hızla devam eder).

Yukarıda selâmların takribî uzunlukları hakkında dakîka cinsinden bir fikir vermeye çalışmıştık. Selâmların ritmi (gideri) ise, yüzyıllar boyunca yerleşmiş bir sabitlik içinde icra olunduğu için, selâmların veya usûlün değiştiği yerlerin başına, Batı müziği veya dindışı klasik müzik parçalarında olduğu gibi, dakîkada ne kadar birim değerin icra edilmesi gerektiğini (yani parçanın hızını) gösteren metronom işareti konmaz. Selâmlarda kullanılan usûllerin giderleri eserden esere değişmeyip sabit kaldığı için, müzisyenlere hocalık yapar gibi, eser metronom sayılarıyla doldurulmaktan teeddüb edilir. Yine -ister dinî, ister dindışı olsun- her türlü söz veya saz müziğinin, bestekârın arzu ettiği 'nüans'lar içinde icra edilmesini te'mîne çalışan, *piano, forte, mezzoforte, vivace, ritardando, glissando* vb. uluslararası İtalyanca nüans terim veya işaretleri de mevlevî müziği notalarında kullanılmaz. Esasen, yine dindışı klasik mûsikî eserlerinde olduğu gibi, mevlevî âyinlerinin notaları da çok defa bizzat bestekârlarca değil, talebeleri veya başkaları tarafından sonradan yazılmıştır (güfteleri kısmen veya tamamen elde olduğu halde, notaları bulunamadığı için 'kayıp' denen âyinler, nota ile tesbitlerinin erkence yapılamamış olması, bilenlerinin de birbiri ardınca göçmesi yüzünden zâyi olmuşlardır). Herşeye rağmen, mevlevî âyinlerinde kullanılan usûllerin nasıl bir gider anlayışı içinde kullanıldıkları hakkında geleceğin âyin icracılarına bir fikir vermek üzere ve yine takribîliği peşînen kabûl edilmek şartıyla, umumî bir gider (metronom) tesbîtini şöyle yapabiliriz:

Neyzen Hamza Dede.

1. Peşrevin usûlü olan Devrikebîr: 4'lük= 54 ilâ 60;[14]

2. *I.* Selâmın usûlü, Devrirevân ise: 8'lik=110 ilâ 116; Düyek ise: 4'lük= 40 ilâ 44;

3. *II.* ve IV. Selâmın usûlü olan Evfer: 4'lük=90 ilâ 96;

4. *III..* Selâmın usûlü Devrikebîr ise: 4'lük=56 ilâ 62; Frenkçîn ise: 4'lük= 48 ilâ 52;

5. *III..* Selâmın ilk dörtlüğü sonunda, Yürüksemâî'ye geçmeden önce çalınan bir-iki veya daha fazla ölçülük Aksaksemâî: 8'lik=118 ilâ 124;

6. *III..* Selâmın ilk Yürüksemâî'si: 8'lik=96 ilâ 102; diğer saz terennümleri, hep biraz daha yürüyerek, ikincisinde 8'lik=108 ilâ 116, üçüncüsünde 8'lik=120 ilâ 128, sonuncusunda da 8'lik=186 1lâ 192 olur;

7. Son Peşrevin usûlü olan Düyek: 8'lik= 220 ilâ 248;

8. Son Yürüksemâînin usûlü olan Yürüksemâî: 8'lik= 172 ilâ 196.

Bu tabloda görülen son iki saz parçasının gideri, sadece bu parçalara mahsus olmak üzere, Düyek için bir, Yürüksemâî için iki ölçü boş (müziksiz) usûl vuran Kudüm'le verilir. Yine bu tablodan ortaya çıkan bir başka özellik, mevlevî âyinlerinde -genel olarak- 6-7'nin dışında usûl kullanılmamış, sadece zaman zaman giderleri değiştirilmiş (yani hareketlendirilmiş) olduğudur. Bunun yanısıra, pek değiştirilmeyen Peşrev, I. ve II. Selâmın usûlleri dışında, III.. Selâmdaki Devrikebîr veya Frenkçîn'in yerine bestekârların tercîh ettiği, ama bir defadan fazla kullanmadığı Evfer, Düyek, Darb, Evsat veya Devrihindî gibi usûller de (bir tür değişiklik arayışı içinde) söz konusu olabilmiştir.

Mevlevî ayinleri için Mevlânâ'nın şiirlerini bir tarafa bırakıp baştan aşağı Türkçe şiirlerle beste yapılmaz.

3. MEVLEVÎ ÂYİNLERİNDE GÜFTE

Mevlevî âyinlerinde güfte konusunu, besteciliği ilgilendiren vezin-usûl münasebeti açısından incelemeye geçmeden önce, âyinlerdeki dil konusuna bir nebze temas etmekte fayda mülâhaza ediyoruz. Mevlevî âyinlerinin güfteleri (nutk-ı şerîf'leri) Mevlânâ'nın Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr adlı devâsâ eserlerinin gazeliyyât ve rübâiyyât bölümlerinden seçilmiş olduğu için bu şiirlerin dili -eserlerin Farsça olması sebebiyle- esas itibariyle Farsçadır. Bestekârlar, Mevlânâ'ya olan sevgi ve saygıları dolayısıyle, ayrıca klasik edebiyyâta meraklı olan aydınlar için Farsça bir yabancı dil niteliğinde olmadığı için, âyin güftelerinin Farsça olması değişmez bir kural halinde yerleşmiştir. Ancak bu kural, mevlevî âyîni güftelerinde Farsça dışında başka hiçbir dilin kullanılamayacağı anlamında değildir. Üçüncü selâmlardaki Yürüksemâî bölümünün ilk dörtlüğü olan, Eflâkî'nin Sultan Veled vasfında ve iki "Müfteilün Fâilün" vezninde söylediği,

İy ki hezâr âferin bū nice sultân olur
Kûlı olan kīşiler husrev ü hākân olur
Her ki bugün Vēled'ē īnanuben yüz süre
Yohsul isē bây olur, bây ise sultân olur

sözleri Türkçe olduğu halde, tâ beste-i kadîm Hüseynî âyîninden itibaren kullanılmış ve bu sözler kullanıldıkları yer olarak da (III... Selâm ikinci dörtlük) bütün mevlevî âyinlerinde değişmez ilk kural olarak benimsenmiştir. Beste-i kadîmlerin üçünde de, ayrıca, Mevlânâ'ya atfedilen, yine iki Müfteilün Fâilün veznindeki Arapça:

Âh(ı) mine'l-aşk(ı) ve hâlâtihî
Ahraka kalbī bi-harârâtihî
Mâ-nazare'l-ayni ilâ ğayrikum
Uksimu bi'llâhi ve âyâtihî

dörtlüğü ile bunun sahibi meçhûl tercemesi olan,

Ah güzelin aşkına hâlâtına
Yandı yürek aşk harârâtına
And içerem, gayrı güzel sevmezem
Tanrıya vü Tanrının âyâtına

dörtlüğü vardır.[13] Yine beste-i kadîm Dügâh Âyîninin I. Selâmında,

Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş
Allah Allah âşıka bunca cefâlar vâr imiş

beyti ile, Pençgâh Âyîninin I. Selâmında da Farsça-Türkçe bir 'mülemmâ' olan,

Sanem-i girîz-pâyem
Geleyim dedi, neyâmed
Meh-i âb-tâb-râyem
Geleyim dedi, neyâmed

dörtlüğü yer almıştır. Yûnus'un,

Yâr yüreğim yar, gör ki neler var

mısrâsı ile bunun değiştirilmişi olan,

Yar yüreğim, del ciğerim, gör ki neler var/Yâre haber ver

mısrâları birçok âyinde kullanılmıştır. III... Selâmın sonunda, *IV.* Selâma geçmeden önceki son dörtlük olarak, Dîvâne Mehmed Çelebi, Yusuf Sîneçâk, Hüdâyî, Şâhidî, Vahdetî, Şeyh Galib ve Fahreddin Dede gibi mevlevî şairlerinden bir dörtlük veya birkaç beytin bestelenmesi de zaman içinde teâmül haline gelmiştir.

Böylece, esas olarak Mevlânâ, kısmen de Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi'nin Farsça şiirlerinden oluşan âyin güftelerinin arasına, sadece belirli yerlerde olmak kaydı ile, mevlevî büyüklerinin Türkçe veya mülemmâ tarzındaki şiirleri de zamanla girmeye başlamıştır. 18. yy.da bestelenmiş olmakla beraber, tarihî sırasında büyük ihtimalle 6. olan, Kutbünnâyî Osman Dede'nin (v.1729) Rast Âyîninde, I. Selâmdan itibaren (I. Selâm son üç beyt, Dîvâne Mehmed Çelebi'nin), III. Selâmda ünlü "Ey ki hezâr.." ve yine III. Selâmda 13 beyitten fazlası (yani bütün III. Selâmın beşte dördü) Türkçedir. İsmail Dede'nin Sabâ Âyîni III. Selâmının beşte dördü, Zekâî Dede'nin Mâye Âyîni III. Selâmının da yarısı Türkçedir. Abdürrahim Şeydâ Dede ise Irak Âyîninin daha I. Selâmına, Şeyhî'nin (yani Mevlânâ'nın bile olmayan), 2 Mef'ûlü mefâîlün veznindeki

Mâhest(ü) nemîdânem hurşîd(i) ruhat yâ ne

Bū ayrılık odīnā cânım nice bir yâne

Farsça-Türkçe mülemmâ kıt'asıyla başlamıştır. Şu halde özetle denebilir ki, mevlevî âyîni güfteleri, belirli kurallar içinde veya dışında, Farsça, Türkçe ve Arapça tasavvufî şiirlerin içiçe kullanıldığı bir özellik taşır. Bunun sebebi, Mevlevîliğin bir Türk tarîkati oluşu yüzünden, Farsçası zayıf olan, bu yüzden de Mevlânâ'nın olmayan şiirleri onun zannedip besteleyen veya Mevlânâ'nın olup da daha önce başka bir bestekârca bestelenmiş olan şiirleri yeniden besteleyen) bestekârların, güftenin arasına tabiî olarak Türkçe sözler de katmış olmalarıdır. Unutulmamalıdır ki Mevlânâ, öylesine cihanşümûl bir insanlık sevgisiyle müsamaha sonsuzluğuna dayanan bir mesajın sahibidir ki, 13. yy.dan 20. yy.'a (Eflâkî'den Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'e,[16] Nicholson'dan Annemarie Schimmel'e) kadar, yerli-yabancı ne kadar gönül adamı varsa, hepsi Mevlânâ ile ilgili şiir söyleme (veya ilmî araştırma yapma) ihtiyacını duymuşlardır. Bu örnekler, mevlevî âyîni güftelerinde Farsçadan başka dil kullanılmaz diye bir kural olmadığını göstermek için verilmiştir. Kural olansa şudur: Mevlânâ'nın şiirlerini bir tarafa bırakıp baştan aşağı Türkçe şiirlerle (velev tasavvufî dahi olsa) âyin bestelenmez. Teâmül ve geleneklere aykırı olan budur. Nitekim, bütün güfteleri Türkçe olarak Yenişehirli Şeyh Nazif tarafından yazılmış olan Hacı Hâşim Bey'in Sûznâk makamındaki âyîni Beşiktaş Mevlevihanesinde mukābele edildikten hemen sonra, Konya Çelebilik makamından şeyh Nazif Dede'ye ağır bir uyarı mektubu gelmiş, âyin de mevlevîhanelerde bir daha okunamamıştır.

Mevlevî ayînî besteciliğinde ağırlık İstanbul'daki dergahlardaydı.

Şimdi, âyin güftelerinde kullanılmış olan vezinlerle, bunların besetelenmesinde kullanılmış olan usûller arasındaki münasebetin incelenmesine geçiyoruz. Yukarıda mevlevî âyinlerinde kullanılmış olan usûlleri incelerken, bunların sayıca pek fazla olmadığına dikkat çekmiştik. Yetmişin üstünde değişik usûl kalıbı kullanılmış olan Türk mûsikîsinde, âyinlerin sadece 6-7 değişik usûl ve bunların hızı değişen 'mertebe'leriyle bestelenmiş olması, âyin yazmaya soyunan bestekârın dikkat edeceği ilk husustur. Ancak vezinlere bakılınca durum tamamen farklılaşır. Bestekârların kendilerini sınırladığı 6-7 usûle karşılık, âyin güftelerinde arûzun Remel, Hezec, Recez, Muzârî, Serî, Münserîh ve Müctess gibi hemen bütün bahirleriyle, Rübâî vezinlerinin çeşitli türleri de bolca kullanılmıştır. Âyinlerde her selâm için seçilen usûl sâbit kaldığı halde, bu aynı usûl kullanılarak bestelenmiş şiirlerdeki vezin renkliliği gerçekten şaşırtıcıdır. Meselâ, 11 değişik vezinde yazılmış şiirler, I. Selâmın 14 zamanlı sâbit Devrirevân usûlü ile; 7 değişik vezinde yazılmış şiirler, yine I. Selâm için bestekârlarca seçilmiş 8 zamanlı Düyek usûlü ile; 5 değişik vezinde yazılmış şiirler, II. Selâmın 9 zamanlı sabit Evfer usûlü ile; 4 değişik vezinde yazılmış şiirler, III. Selâmın değişmeyen 28 zamanlı Devrikebîr usûlü ile; 14 ayrı vezinde yazılmış şiirlerse, III. Selâmın 6 zamanlı Yürüksemâî usûlü ile bestelenmiştir. III. Selâmın başı 12 zamanlı Frenkçîn ise, sadece iki değişik vezinde yazılmış şiirler bu usûlle bestelenmiş; I. Selâmda Devrirevân yerine Frenkçîn kullanılmışsa, sadece bir vezinde yazılmış şiirler bu usûlle bestelenmiş, ve nihayet II. Selâmın sonundaki 10 zamanlı Aksaksemâî bölümü için de sadece

4 Mefâîlün'lü mısrâlar kullanılmıştır. II. Selâmda nâdiren, IV. Selâmda ise dâimâ kullanılan, *Sultâni menî, sultâni menî/Ender dil u cân îmâni menî/Der men bidemî men zinde şevem/Yek can çi şeved, sad câni menî* dörtlüğünün vezni de Mef'ûlü'dür.

Vezinlerle usûller arasındaki bu münasebeti birkaç misalle belgelendirelim:

1) Beste-i Kadîm Pençgâh Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Şehbâz-ı cenâb-ī zülcelâlest(ü) semâ'/ Mef'ûlü mefâîlün mefâîlü fe'ûl (Rübâî, Ahreb 3)

2) Itrî, Segâh Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Ey âşıkı rûyî tü hezârân âşık/ Mef'ûlü mefâîlü mefâîlün fa' (Rübâî, Ahreb 9)

3) Nâyî Osman Dede, Hicaz Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Yâ men livâ-yı aşkı kelâzâle âliyâ/ Mef'ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün (Muzâri')

4) Bursalı Sadık Efendi, Bestenigâr Âyîni, Devrirevân I. Selâm'dan:

Akbele's-sâkî aleynâ hâmilen ke'se'l-müdâm/ 3 Fâilâtün+1 Fâilün (Remel)

5) III.. Selim, Sûzidilârâ Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Dilberī vū bîdilī esrârı-mâ'st/ Fâilâtün fâilâtün fâilün (Remel-i müseddes)

Mevlâna ve Yunus Emre.

6) İsmail Dede, Sabâ-bûselik Âyîni, Düyek I. Selâm'dan:

Âteş nezened der dilimâ illâ Hû/ Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü fa' (Rübâî, Ahreb 4)

Bir basit tatbîkat örneği olmak üzere, I. Selâmlardan daha çok III.. Selâmlarda kullanılmış olan Remel bahrinden 3 Fâilâtün+1 Fâilün vezninin, I. Selâmda Devrirevân'la, III.. Selâmda Devrikebîr'le nasıl kullanıldığını aşağıdaki şemalarda görelim.

1) I. Selâm'daki kullanılış şekli:

Güfte: Ey çe- râ- ğ-î â- sü- mâ- nû (rahmet-î Hak ber-zemîn)

Usûl: Düüm tek düüm teek düüm düm teek teke/ (2. usûl) 14 zamanlı olan Devrirevân usûlünün vuruşları, yukarıdaki uzun-kısa düüm-düm, teek-tek sözlerinden de çıkarılabileceği gibi, 2+1+2+2+2+1+2+2= 14 şeklindedir.

2) III.. Selâmdaki kullanılış şekli:

Güfte: Hû ze- nem ber- kud- si- yân her (şeb zi-dil hû hû zenem)

Usûl: Düüm düüm teek düm tek teke düm teek teek teek düüm düüm teek tâ-heek tekkâ-tekkâ. Görüldüğü gibi bir satıra dahi sığdıramadığımız Devrikebîr usûlü, şu uzunluklardaki vuruşların birleşmesinden meydana gelmiş ve iki elin değişik şiddetteki darplarıyla vurulan bir 'büyük usûl'dür ki birim değerleri şöyledir:

2+2+2+1+1+1/2+1/2+1+2+2+2+2+2+2+2+1+1+1+1= 28.

Mevlevî âyinlerinde vezinlerle usûller arasındaki girift ve çok seçenekli münasebeti göstermek ve konunun önemine genç mevlevî âyîni bestekârının dikkatini çekmek amacıyla, sadece bu birkaç örnekle yetindik. Esasen arûzun mevlevî âyîni güftelerinde kullanılan 20 kadar veznini, bestelendikleri usûller açısından ve sadece I. Selâmdaki değil, diğer selâmlardaki kullanılış şekillerini de gözönüne alarak teker teker araştırmak, akademik bir çalışmanın konusu olabilecek önemdedir.[17] Bu bölümü kapatmadan önce iki konuya daha değineceğiz. Birincisi, âyinlerde kullanılan güfte dışı ilâveler ki, ya güfte bittiği halde bitmemiş olan usûlü tamamlama amacıyla, veya mısrâlar arasında değişik bir söz unsuru (renk) olarak (tabiî kullanıldığı bölümün usûlüne uygun şekilde) bestekâr tarafından bestelenme sırasında eklenir. Bir tür kısa 'söz terennümü' sayılabilecek olan bu ilâvelerin başlıcaları şunlardır:

Hey(yi) hey sultânımen, hey(yi) hey hünkârımen; hey(yi) hey rânâyimen, hey(yi) hey zîbâyimen; Cânımen, cânânımen, mahbûbimen, makbûlimen, matlûbimen, mergûbimen; Beli yârimen, beli cânımen, beli şâhımen; âh, yâr, dost (Hak dost), Hey yâr ihsan meded, gufrân meded, subhân meded. Bazen de Türkçe *zalım yar, gülüm yar* gibi sözler.

Bestecilik açısından ikinci önemli husus da, âyinlerin başında ve sonunda yer alan Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürüksemâî gibi saz parçalarını hemen dâimâ bestekârların kendilerinin değil, başka bestekârların bestelemiş olmasıdır. Meselâ, beste-i kadîm Pençgâh Âyîninin Peşrevini (tabiî çok sonra) Salih Dede, Son Peşrev'ini Ney-

zen Yusuf Paşa; Dügâh Âyîninin Peşrevini Uşşak makamında yine Salih Dede; Köçek Mustafa Dede'nin Bayatî Âyîninin Peşrevini Neyzen Emin Efendi, Son Peşrevini Hicaz makamında Salim Bey bestelemişlerdir. Örnekleri çoğaltmayı gerekli bulmuyoruz. Ortaya çıkan gerçek, sazende olmayan bestekârların, besteledikleri âyinlerin saz eserlerini başka bestekârların bestelemesinde (veya aynı veya değişik makamda bir peşrevin gelişigüzel alınıp kullanılmasında) mahzur görmemiş olmalarıdır. Bu âdet asrımız başlarına kadar devam etmiştir.

4. MEVLEVÎ ÂYİNLERİ VE BESTEKÂRLARI

Bütün Türk mûsikîsinin en uzun bestesi, Kutbünnâyî Osman Dede'nin, Peygamberimizin mi'râcını tasvîr etmek niyetiyle ve Mi'râc kandillerinde okunmak üzere bestelediği "Mi'râciyye" adlı yaklaşık 2,5 saat süreli çok makamlı eserdir. Mi'râciyyelerin elimizdeki tek örneği olan bu eser sayılmazsa, mûsikîmizin en uzun ve sanatlı eserleri mevlevî âyinleridir. Zîrâ bu eserlerde makam ve usûller hiçbir nazariyyat kitabının öğretemeyeceği açıklıkla öğretilmiş, seçilen şiirlerin vezinleriyle bunların bestelenmesinde kullanılan usûller, büyük bir âhenk içinde uygulanmıştır. Bu yüzden, mûsikîmizde ses veya saz icracısı olan yüksek nitelikli sanatkârlar, mevlevî âyinlerini birer 'mektep eser' olarak görmüşlerdir. Yazımızın bu son bölümünde, 16. yy.'dan 20.yy.'a kadar bestelenmiş olan mevlevî âyinlerini yüzyıllara göre tasnîf edip I. Selâm güfteleriyle saz eserlerinin bestekârlarını da gösteren bir sinoptik tablo içinde vermek istiyoruz:

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı	I. Selâm ilk mısrâ	Peşrev	Son Peşrev
16 (?)	?	Pençgâh	Şehbâz-i cenâb-i zülcelâlest	Salih D.	Yusuf Paşa
16 (?)	?	Dügâh	Işkest tarîk-ı râh-ı	"	Yok
16 (?)	?	Hüseynî	Âteş nezened der dilimâ	?	Yok
17	Köçek Mustafa	Bayatî	Şâhâ zikerem ber meni	Emin Ef.	Salim Bey
18	I t r î	Segâh	Ey âşıkı rûyi tü hezârân	Nâyî Osman	?
18	Nâyî Osman D.	Rast	İn hâne ki peyveste	(kendisi)	?
18	"	Hicaz	Yâ men livâ-yı aşkı	"	Yok
18	"	Uşşak	Âteş nezened der dilimâ	"	?
18	"	Çârgâh	Âteş nezened der dilimâ	"	?
18	Bursalı M. Sâdık	Bestenigâr	Akbele's'sâkî aleynâ	Nu'man Ağa	Z. Mehmed
18	Müsâhîb Ahmed Ağa	Hicaz	Men şâhbâz-ı kudsem	Aziz D.	?
18	"	Nihâvend	Dûşi ber-dergâh-i izzet	(kendisi)	Osman Bey
18	"	Sabâ	(kayıp)		
18	Hâfız Şeydâ D.	Irak	Mâhestü nemîdânem	Z. Mehmed Ağa	?
18	"	Hicâzeyn	(kayıp)		
18	"	Isfahan	"		
?	?	Bûselik	"		
19	III. Selim	Sûzidilârâ	Dilberî vü bîdilî esrârı	(kendisi)	?
19	Nâsır Abdülbâkî D.	Acem-bûselik	An keski türâ dâred	Yusuf Paşa	?
19	"	Isfahan	(kayıp)		
19	Abdürrahîm Künhî D.	Hicaz	Men âşık-ı an hüsnem	Osman Bey	?
19	"	Nühüft	(kayıp)		
19	İsmail Dede	Şevkutarab	Ey hasret-i hûbân-ı cihan	(kendisi)	?
19	"	Sabâ	Bişnevîd ez-nâle-i bang-i	Osman Bey	Z. Mehmed
19	"	Sabâ-bûselik	Âteş nezened der dilimâ	Yusuf Paşa	Yok
19	"	Bestenigâr	Ey kıble-i ikbâli cihan	(kendisi)	
19	"	Nevâ	Ey tecellîgâh-ı cânem	Z. Mehmed Ağa	Osman B.
19	"	Hüzzam	Mâhestü nemîdânem	Osman Bey	Osman Bey
19	"	Ferahfezâ	Bişnev ez ney çün şikâyet	(kendisi)	?
19	Zekâî Dede	Sûzidil	Yâ sagîre's-sinnî	Emin Ef.	?
19	"	Mâye	Ey Yûsuf-ü mehruyân	Osman Bey	Yusuf Pş.
19	"	Isfahan	Ey çengi perdehâyi	Salih Dede	
19	"	Sûznâk	Yâ sâkıye'l-müdâmeti	Emin Ef.	
19	"	Sabâ-zemzeme	Her çîzi ki an h^şest	Râşid Ef.	
19	A. Hüsameddin D.	Râhatü'l-ervâh	Atyabü'l-a'mâri ömren	?	
19	Mustafa Nakşî D.	Şedaraban	Ey resûl-i Hazret-i Hak	Gazi Giray	?
19	Neyzen Salih D.	Şedaraban			
19	Hacı Fâik Bey	Yegâh			
19		Dügâh			
19	Derviş Abdülkerim D.	Yegâh			

Yüzyıl	Bestekârı	Makamı	I. Selâm ilk mısrâ	Peşrev	Son Peşrev
19	Mehmed Celâleddin D.	Dügâh	Yâ men livâ-yi aşkı	H. Fahreddin Dede Yusuf	
19	Hüseyin Fahreddin D.	Acemaşîran	Her rûzi bâmidâdı	Salih Dede	
19	Müezzinbaşı Rif'at B.	Ferahnâk			
19	"	Nev'eser	Mâ der dü-cihan	Salih Dede Yusuf	
19	Mustafa Câzim	Hicazkâr			
19	Musullu Hâfız Osman	Hüseynî			
19	Ali Aşkî Bey	Hüseynî-aşîran	(kayıp)		
19	İsmet Ağa	Isfahan	"		
19	"	Müste'âr	"		
19	"	Râhatfezâ	"		
19	Yahya Ef.Der.Zâkirbaşısı	Isfahan	"		
19	Bolâhenk Nuri Bey	Karcığar	An keski türâ dâred	(kendisi)	K. Edhem Ef.
19	"	Bûselik	An subh-i saâdethâ	"	Kemanî Rıza
19	Uzun Arap Ali	Kürdîlihicazkâr	(kayıp)		
19	Ârif Hikmetî D.	Mâhur	"		
19	Hâfız Ali D.	Nühüft	"		
19	Eyubî Hüseyin D.	"	Mârâ reh-i dîgerest	Osman Bey	?
19	Necib Dede	Sûzidil	(kayıp)		
19	"	Sûznâk	"		
19	Hâşim Bey	"	Bül-aceb deryâ-dil-î		
19	"	Şehnâz	(kayıp)		
19	Kâmil Dede	Yegâh	"		
20	Ahmed Avni Konuk	Rûyırak	Ey derâverde cihanrâ	Emin Ef.	Z. Mehmed
20	"	Dilkeşîde	Şâhâ zikerem ber meni	"	Emin Ef.
20	"	Bûselik-aşîran	Men âşık-ı aşkî o şûde	"	Rıza Ef.
20	Zekâîzade Hâfız Ahmed	Bayatî-bûselik	Ey derâverde cihan	Halil Can	Rıza Ef.
20	"	Müste'âr	Âteş nezened der dilimâ	?	Hızır Ağa
20	Rauf Yektâ Bey	Yegâh	Ey nây-i hoş-nevâ-yi	(kendisi)	(kendisi)
20	Kâzım Uz	Sultânîyegâh	Azm-i an dârem ki	"	Yok
20	"	Yegâh	"		
20	Râkım Elkutlu	Karcığar	İmrûz çi her rûz	"	
20	Refik Ş. Fersan	Selmek	Dûş-i ber-dergâhi	"	(kendisi)
20	"	Rast	"	"	
20	H. Sadettin Arel	w	51 âyin	"	"
20	Kemal Batanay	Nikrîz	Âteş nezened der-dilimâ	(kendisi) Rauf Yektâ	
20	Sâdeddin Heper	Hisar-bûselik	Yek demî gavvâs bûdem	Halil Can (kendisi)	
20	Necdet Tanlak	Nev'eser	Bişnev ez-ney çün şikâyet	(kendisi)	"
20	"	Tâhir	Hak feşâned nûr râ	"	"
20	"	Nişâburek	Âşıkān-i kül niy uşşâkı	"	"
20	Alâeddin Yavaşca	Acem	Dinle neyden kim hikâyet	"	"
20	İrfan Doğrusöz	Muhayyer-sünbüle	Duy şikâyet etmede	"	"
20	"	Mâhur	Dinleyin dostlar	"	"
20	Sadun Aksüt	Sâzkâr	Ey hâlik-ı heft âsümân	"	"
20	Cüneyd Kosal	Nişâbur	Ümmîdimen be-fadl-ı	"	"
20	Bekir Sıtkı Sezgin	Muhayyer-	sünbüleAn hemē goftîn lîk	"	"
20	Kemal Tezergil	Nihâvend	Hâce deryâb ki can der	"	"
20	Fırat Kızıltuğ	Hisar	Dinle neyden çün hikâyet	"	"
20	Erol Sayan	Evç (?)[18]			
20	Cinuçen Tanrıkorur	Bayatî-araban	Ey çerâğ-ī âsümân	"	"
20	"	Evcârâ	Âşıkân lâf ez tebârek	"	"
20	"	Zâvil-aşîran	Perde berdâr ey hayâtī	"	"
20	"	Nişâburek	Ger humâr ared sudâ-ī	"	"
20	Mutlu Torun	Şehnâz	Ey hâlik-ī heft âsümân	Yok	Yok
20	Doğan Ergin	Ferahnâk-aşîran	Men bende-i Kor'ânem	C. Kosal	(kendisi)
20	Hasan Esen	Şehnâz	İy ki hicran zemîn û	(kendisi)	"
20	Zeki Atkoşar	Acemkürdî	Bişnev ez-ney çün hikâyet	"	"
20	"	Sâzkâr	İn hemē gam-hâ ki ender	"	"
20	"	Mâhur	Tû me gû mârâ bedan	"	"
20	"	Muhayyer	"	"	" "
20	"	Dilkeşhâveran	Bişnev ez-ney çün hikâyet	" "	
20	"	Şehnaz-bûselik	Âftâb imrûz der şeb-i dîger	"	"
20	Fatih Salgar	Uşşak	Âşıkan der-kû-yi cânân	"	"
20	Ahmet Çalışır	Hicazkâr	Bişnev ez-ney çün hikâyet	"	"

Bu tablodan çıkan bazı sonuçlar:

a) 16. yy.da 3, 17. yy.da 1, 18. yy.da 13, 19. yy.da 45, 20. yy.da da 40 âyin bestelenmiş ki bunlara H. Sadettin Arel'in bestelediği 51 âyini hiç icra edilmediği için katmıyoruz;[19]

b) Makam olarak, 20. yy.dan önceki klasik âyinlerde bestekârların çoğunlukla Isfahan (6 defa), Yegâh (5 defa), Dügâh, Hicaz, Nühüft, Sûznâk (3'er defa), Rast, Uşşak, Hüseynî, Sabâ, Bestenigâr gibi karar bölgesi veya orta bölge seyrini kullanan 'pest' makamları tercîh etmiş olmalarına karşılık; doğumları tekkelerin kapanmasından sonraya raslayan 26 bestekâr içinde, Muhayyer-sünbüle, Mâhur, Bayatî-araban, Evcârâ, Şehnâz, Muhayyer, Hicazkâr gibi tiz bölge seyirleriyle başlayan makamları tercîh edenlerin çoğunlukta oluşu (geçmiş yüzyıllarda Şâh, Dâvûd, Mansur gibi tiz akortların kullanılması sebebiyle, bütün bir âyin boyunca âyinhanları fazla yormamak gibi bir sebeple izah edilebilecek olan bu husus, Radyonun mikrofonlu icrası Bolâhenk Nısfiyesi gibi pest bir akordu yerleştirdikten sonra, erkek seslerini öldürmüş, ama karşılığında âyinlere makam açısından bir renklilik getirmiştir; bu suretle de "şu şu makamlardan âyin bestelenmez" görüşünü değiştirmiştir);

c) Yine klasik âyin bestekârlarının %90'ının, eserlerinin baş ve sondaki saz parçalarını kendilerinin bestelemeyip bu parçaların başka bestekârların eserleri olarak kullanılmasına mukâbil, doğumları 1925'ten sonraya raslayan "yeni" bestekârların hemen hepsinin, âyinlerinin baş ve sondaki saz parçalarını da kendilerinin bestelemeyi tercîh etmiş olmaları (bu ise âyinlerle, baş ve sonlarında çalınan, farklı zamanlarda farklı kişilerce bestelenmiş eserler arasındaki ruh, üslûp ve makam uyumsuzluklarını ortadan kaldırmıştır; bu birbirine taban tabana zıt tutumun, âyin bestekârlarının çoğunluğunun saz sanatkârı olmayışından mı, yoksa baş ve sondaki saz parçalarına fazla önem atfetmeyişlerinden mi kaynaklanmış olabileceği hususunda kaynaklarda bilgiye raslanmamıştır);

d) Ve belki de şimdiye kadar belirttiğimiz gözlemlerin en önemlisi; tekkelerin açık olduğu, devletin Mehterhane ve Enderûn'uyla mûsikî ve mûsikîşinasları bütün gücüyle desteklediği, padişahların yeni bir eser besteleyen veya yeni makam icad eden sanatkârlarla nazariyyat kitabı yazanları ödüllendirdiği, hattâ bir bestekâra özel olarak âyin sipariş ettiği (II. Mahmud'un İsmail Dede'ye Ferahfezâ âyîni siparişi) ve padişahın hasta olduğu halde bu siparişin ilk mukābelesine bizzat gidip bestekârın yakasına çok değerli bir madalya taktığı 19. yy.da ancak 45 âyin bestelenmişken; ilk 25 yılında tekkelerin açık olmasına rağmen, artık eski rağbet ve şa'şaanın kalmadığı 20. yy.ın bu ilk çeyreğinde, herşeye rağmen 14 âyin bestelenmesi; tekkeler kapatılıp artık bu müessesenin tarihe maledildiği 1925'ten sonra ise, bu tarihten sonra doğmuş olan bestekârlarca -eserlerinin icra edilip edilmeyeceği akıllarına dahi gelmeden- 26 âyin birden bestelenmiş (çoğunluğunun güftelerinin de geleneğe uygun olarak Farsça) olması, bir milletin manevî ihtiyacı olup yüzyıllar boyu emek vererek geliştirdiği yüce bir sanatın -baskı, dayatma ve yasaklamaların şiddeti ne boyutta olursa olsun- aslâ ortadan kaldırılamayacağıdır.

Yazımızı, şu son tesbîtimizi dört mısrâ içinde ve son derece şairane bir üslûpla özetlemesi bakımından, Galata (Kulekapısı) Mevlevîhanesinin son şeyhi Ahmed Celâleddin Dede'nin bir kıt'asıyla bitirmek istiyoruz:

Âsûmandır kubbesi, hep ahterân âvîzesi,
En zıyâ-bahşâ kanâdîli güneşle mâhtır..
Seddolunmakla tekāyâ kaldırılmaz zikr-i Hak,
Cümle mevcûdât zâkir, kâinat dergâhtır!..

Ahmed Celâleddin Dede ile birlikte, sonsuzluk âlemine göçmüş bütün mevlevî âyîni bestekârlarına bu vesîle ile rahmetler diliyor, himmetlerinin üzerimizden hiç eksilmemesini niyaz ediyoruz.

---

1 Bkz.: *İslâm-Türk Ansiklopedisi*, 'Âyin' maddesi, İst. 1941, s. 671.

2 Bkz.: Nevbe Vurmak, Cemaleddin Server Revnakoğlu, *Tarih Konuşuyor*, c. 8, S. 49, Şubat 1968, s. 3553.

3 Bkz.: C. S. Revnakoğlu, İslâmiyette Yılbaşı ve Mûsikî, *Tarih Konuşuyor*, c. 7, S. 48, Ocak 1968, s. 3524.

4 Bkz.: Ecz. Uğur Derman, Mevlevîlikte Sanat, *Organorama dergisi*, S. 5, Ekim 1973, s. 10-14.

5 Bkz.: B. Atalay, 'Âyin Kelimesi', *Son Posta*, 20. 5. 1945.

6 Kopenhag'da adına bir anıt-kilise inşa edilmiş olan Danimarkalı piskopos/eğitimci/yazar N. F. S. Grundtvig'in Sultan Veled'den beşyüz yıl sonra (1844'te) yetişkinler için kurduğu, diploma ve meslek eğitimi vermeyen halk yüksek okullarının da amacı aynıydı.

7 Semâ törenine genel anlamda 'mukābele' denmesinin sebebi, semânın başındaki 'devr-i Veledî' sırasında dervişlerin gözlerini karşısındaki dervişin iki kaşının arasına tevcîh ettiği 'karşılıklı baş kesme'dir.

8 Cami mûsikîsi ile Tekke mûsikîsi arasındaki fark, birincisinde mûsikî âleti olarak sadece -insan yapısı olmadığı için en mükemmel mûsikî âleti kabûl edilen- insan sesinin kullanılabilmesi; ikincisinde ise (umûma mahsus şerîat basamağından sûfîlere mahsus tarîkat basamağına çıkıldıktan sonra) insan sesinin yanında mûsikî âletlerinin de zikre katılabilmesidir.

9 Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr'deki çeşitli gazellerinde ney, rebab, kudüm, çeng, def gibi sazlar ve Uşşak, Hicaz, Zengûle, Isfahan gibi makam adlarıyla karşılaşmamız, herhalde kendilerinin Türk mûsikîsi tarihinin en büyük âlimi Safiyyüddîn'in (1224-1294) eserlerini okumuş olmasındandır.

10 Bkz.: Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik,* İst. 1953, s. 455.

11 Bkz.: aynı yazar, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı,* İst. 1963, s. 75.

12 Itrî'nin Rast makamındaki muhteşem bestesi "Yâ Hazret-i Mevlânâ, Hak dost.." sözleriyle başladığı için olacak, halk arasında Hz. Mevlânâ'ya bir medhiye olarak bestelendiği sanılır. Oysa na'tin nutk-i şerîfi Mevlânâ'nın Hz. Peygamber için yazdığı bir övgüdür.

13 Bkz.: A. Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkanı,* s. 95.

14 Bu yazılış şekli, parçanın icrası sırasında dakîkada 54 ilâ 60 adet dörtlük değerin icra edileceğini gösteren bir ifadedir. 8'lik de aynı şekilde. Mûsikîmizde usûlün kaçlık birimlerle sayılacağını gösteren (usûl işaretinin -kesir çizgisi konmadan- altına yazılan) sayıya 'mertebe', usûl içinde bu birim değerlerden kaç tanesinin bulunduğunu gösteren (ve üste yazılan) sayıya da 'zaman' adı verilir. Meselâ Devrikebîr usûlü 28 zamanlı'dır ve hemen dâimâ dörtlük mertebesiyle kullanılır; bu demektir ki Devrikebîr usûlü farklı şiddetlerde vurulan 28 adet dörtlükten oluşur. Yukarıda ikinci ve yedinci maddelerde görülen 8 zamanlı Düyek usûlü ise hem dörtlük, hem de sekizlik mertebeleriyle kullanılabilir (birincisi 'Sekiz dörtlük', ikincisi 'Sekiz sekizlik' olarak okunur).

15 Bu tercüme, C. Tanrıkorur'un Zâvil-aşîrân Âyîninde, bestekâr tarafından yapılmış olan aynı vezindeki şu dörtlükle verilmiştir: Ah bu aşktan, cilvesinden, el'aman / Yaktı cismim yangınıyla, el'aman / Senden özge kimseye bakmaz gözüm / Rabbe ve âyetlerine bin yemin!

16 Bkz. Kerim Sâdi, *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri,* İst. 1969, s. 81.

17 M. Ü. Sosyal Bilimler Enst.'den Dîdem Başar'ın, Yard. Doç. N. Özcan yönetiminde hazırladığı "19. yy.'a kadar bestelenmiş mevlevî âyinlerinin müzikal analizi" başlıklı yüksek lisans tezi, bu konuda iyi bir başlangıç sayılabilir.

18 Gölpınarlı (Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, s. 459) ile, muhtemelen ondan almış olan İnançer'in Musiki Mecmuasının Haziran 1999 sayısındaki a.g. makalesinde görülen "Erol Sayan / Evç" ibaresi üzerine, güftesini öğrenmek üzere besteci ile yapılan görüşmede kendisinin böyle bir âyin bestelemediği anlaşılmıştır.

19 Konu ile ilgili yazarların hemen hepsinde mevlevî âyinlerinin toplam sayısını verme konusunda kalıplaşmış bir düşkünlük var: S. Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi,* İst. 1943, c. II, ss.538-562'de bu sayıyı 66, H. Sadettin Arel on yıl sonra Musiki Mecmuasında yayımlanan yazısında 44, Ö. Tuğrul İnançer de Musiki Mecmuası'nın Haziran 1999'da yayımlanan 'Osmanlı Tarihinde Dinî Musikî' başlıklı değerli makalesinde bu sayıyı '75+son yıllarda 18' olarak vermiştir. Oysa, bir milletin durmadan akıp giden sanat hayatı içinde, herhangibir formdaki eserlerin sayısı şu kadardır demenin fazla bilimsel bir değeri olamayacağı görüşündeyiz. Bu, Y. Öztuna'nın, Ansiklopedi'sinde önce, Tekçe, Uysal, Atasoy, Özkan gibi 20. yy. bestecilerini de dahil ederek 'Rast Peşrevleri 71 tanedir' dediği halde (M. E. Bas. İst. 1976, s. 166), aynı Ansiklopedinin 1990'da yapılan ikinci basımında peşrevleri Zati Arca'da kesip ilk baskıda yazdığı yukarıdaki isimleri de silerek 'Rast peşrevleri 102 tanedir' demesindeki (s. 214) hafiflikten büyük bir farkı yoktur. Ayrıca, muğlâk 'son yıllarda' deyimi içine sokulan 'yeni' âyinlerin şu âna kadarki sayısı da 18 değil, 26'dır. Ancak bu sayı dahi, 21. yy.'a dönülmeden kaç tane yeni âyin daha besteleneceği bilinemeyeceği için, kesin bir bilgi sayılamaz.

KAYNAKLAR

Arısoy, Mithat, *Yaşayan Mevlevî Âyini Bestekârlarımız,* İTÜ Türk Mus. Dev. Kons. 1985-86 bitirme ödevi.

Behar, Cem, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler,* Bağlam Yay., İst. 1987.

Behar, Cem, *Zaman, Mekân, Müzik,* Afa Yay., İst. 1992.

The Dervish Lodge, R. Lifchez, Univ. of California Press, 1992 (özellikle W. Feldman'ın "Musical Genres and Zikir of the Sunnî Tarîkats in İstanbul", s. 187 ve Cemal Kafadar'ın "The New Visibility of Sufism in Turkish Studies and Cultural Life", s. 307, başlıklı makaleleri.

During, Jean, *Musique et extase,* Albin Michel, Paris 1988.

Feldman, Walter, *Music of the Ottoman* Court, International Institute for Traditional Music, Berlin 1996 (özellikle s. 99 ve devamı).

Friedlander, Shems, *The Whirling Dervishes,* NewYork, 1992.

Heper, Sadettin, *Mevlevî Âyinleri,* Konya Turizm Derneği Yay., 1979.

İnançer, Ömer Tuğrul, "Mevlevî Musıkisi ve Sema", *İstanbul Ans.,* 1994, c. 5, s. 420.

İslâm Ansiklopedisi, M. E. Basımevi, İst. 1988 ("Semâ'" maddesi, s. 464).

İslâm-Türk Ansiklopedisi (İ. Hakkı İzmirli, Ö. Rıza Doğrul, Eşref Edib, K. Miras), Âsâr-ı İlmiyye Kütüphanesi Neşr., İst 1941 ("Âyin" maddesi, s. 671 ve devamı).

İsmail Ankaravî, Minhâcü'l-fukarâ, Bulal 1286 (1841), 10. bâb, s. 134-140.

Önder, Mehmet, *Yeşil Kubbenin Gölgesinde,* Dönmez Yay., Ank. 1995.

Schimmel, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam,* Univ. of North Carolina Press, 1975.

Tanrıkorur, Bârihüdâ, *Mevlevî Mimarîsinin Özellikleri,* S. Ü. Arkeoloji ve Sanat Tarihi ABD, basılmamış doktora tezi.

Tanrıkorur. Cinuçen, "Semâ"(da "Mûsikî") maddesi, *TDV İslâm Ans.* c. 1, s. 251.

Tanrıkorur, Cinuçen, "Osmanlı Mûsikîsi", *IRCICA yay. Osmanlı Medeniyeti,* İst. 1998.

Yöndemli, Fuat, *Mevlevîlikte Semâ Eğitimi,* Atatürk Yüksek Kurumu, Ank. 1997.

Wright, Owen, *Words without Songs,* School of Oriental and African Studies, London 1992.

XVII. VE XVIII. YÜZYILLARDA OSMANLILARDA DÎNÎ MÛŞİKÎ

YRD. DOÇ. DR. NURİ ÖZCAN
MARMARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ

Konumuza girmeden önce "dînî mûsikî" kavramının doğuşu ve mahiyeti üzerinde kısa bir tarihi seyir takib ederek özetle durmak istiyorum.

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran özelliğin sadece düşünce olmadığı, din olgusu ve estetiğin de bu çerçevede önemli bir yeri bulunduğu bir gerçektir. Din gibi, güzellik hissi de insanoğlunun fıtratında mevcuttur.

İslâm dini, fıtrî bir dindir. Buradaki "fıtrî" ifadesinden; yaradılışına, ruh ve beden özelliklerine uygunluğu kastedilmektedir. İslâmiyet, maddî ve mânevî hiçbir hususiyetini reddetmediği gibi bilakis insanda yaradılıştan mevcut olan bütün hususiyet ve kabiliyetlerin en mükemmel ve en uygun bir şekilde geliştirilmesini ve olgunlaştırılmasını ister; bu kabiliyetlerin kötüye kullanılmamalarını, istismar edilmemelerini tavsiye eder. Aynı şekilde yine İslâm, hiçbir beşeri arzu ve ihtiyacı reddetmemiştir. İnsanın rûhî ve bedenî yaradılışına, psikolojik ve biyolojik vasıflarına uyması şartıyla bütün beşerî ihtiyaç ve arzuların serbestçe karşılanmasını öngörür.

Şüphesiz ki beşerî duyguların en tabiî olanlarından birisi de estetik histir. Yaradılışında güzellik hissi ile donanan insan; güzel olan her şeye büyük ilgi duymuş, bu güzelliğe ulaşmak için büyük çabalar sarfederek çeşitli eserler meydana getirmiştir. Herbirinin, özellikleri çerçevesinde ayrı değerleri olan bu seçkin ürünlere "sanat eseri" denilmektedir. İşte bu anlayış içerisinde, kendisine ses unsurunu temel almış "mûsikî" sanatı çerçevesinde ortaya konulmuş eserler de "mûsikînin şâheserleri" arasında yerini almıştır.

DÎNÎ MÛŞIKÎ KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Yukarıdaki ifadeler göz önüne alındığında müslümanların, sesler arasındaki âhenk ve uyum çerçevesinde şekillenmiş yani bir "ses sanatı" olan mûsikîyi benimsemeleri kadar tabiî bir şeyin olamayacağı apaçık ortadadır.

Burada dînî mûsikî konusu ile alâkalı bilgilere geçmeden önce "Türklerde İslâmiyet öncesi mûsikî çalışmaları"na değinmek gerekecektir:

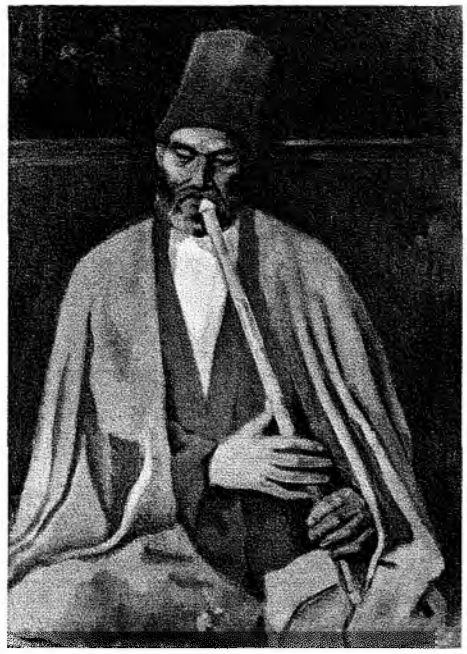
Tarihin en eski medeniyetlerinden birini kurmuş olan Türkler, güzel sanatların birçok dalında faaliyet göstermişlerdir. Bunlar arasında eski Türk inançları çerçevesinde belirli zamanlarda yapılan törenlerde özellikle dînî mahiyette mûsikîye yer verildiği görülmektedir. Mûsikînin şiirden ayrılmadığı

ilk devirlerde şâirlerin bu törenlerdeki rolleri çok önemliydi. Tunguzların "şaman", Altay Türklerinin "kam", Yakut Türklerinin "oyun", Kırgızların "bahşı", Oğuzların "ozan" adını verdikleri ve şâirliğin dışında rakkaslık, mûsikîşinaslık ve hekimlik gibi birçok vasıfları üzerinde toplayan bu kişilerin halk üzerinde de büyük etkisi vardı. Yapılan törenlerde kendinden geçmiş bir halde bazı hareketler yapan bu kişiler aynı zamanda Türklerin en eski çalgısı kabul edilen kopuz eşliğinde şiirler okurlardı. Türk mûsikîsinin en eski şeklinin, ozanların kopuzla çaldıkları bu nağmeler olduğu söylenir. Hususi bestesi olan bu güftelerin eski örnekleri zamanımıza kadar gelememiştir.

Eski Türk hayatında dînî bir mahiyet taşıyan üç büyük âyin vardır.

1. "Sığır" denilen sürgün avları. Bu âyinde şâirler tarafından avların bereketli olması için dînî şiirler okunurdu. (İslâm dininin kabulünden sonra yapılan bu mahiyetteki toplantılarda bu şiirler yerini, hükümdarın büyüklüğünü terennüm eden medhiyeler yahut kahramanlık destânlarına bırakmıştır).

2. "Şilan-şölen" veya "ceşn" yahut "toy" adı verilen kurban ziyafetleri. Bu törenlerde kopuzlarla dînî eserler okunurdu.



Neyzen (Ş. Bursalı)

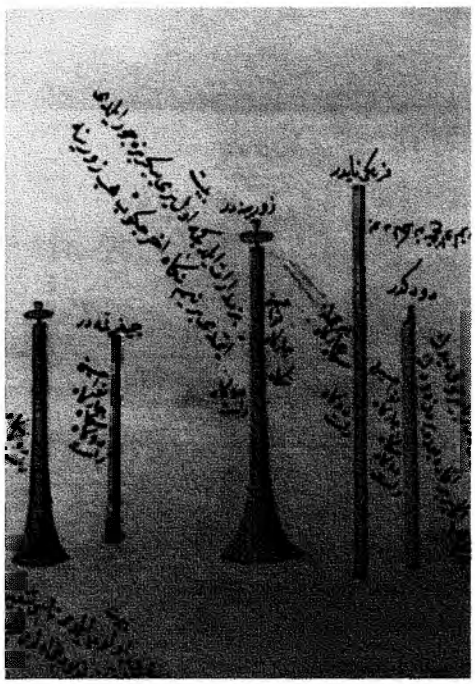
3. "Yuğ" denilen mâtem âyinleri. Önceleri tamamen mistik bir hüviyeti olan ozanlar bu merasimlerde ölen kişinin ruhunun istirahatini temin için kopuz ile şiirler söyleyerek merasimi canlandırırdı. Daha sonra bunların yerini yine kopuz ile okunan ve ölümün hatırasını yaşatacağına inanılan şiirlerin terennümleri almıştır. Gerek şölenlerdeki kasideler, gerek sığırdaki destanlar ve gerekse yuğlardaki mersiyeler; başlangıçta dînî mahiyeti olan, ilâhlara mahsus birer "ilâhi" iken zamanla bu sahadan sıyrılarak folklorik birer mahiyet almıştır. Türklerin İslâmiyet'i kabul ettikten sonra da mûsikî, özelliklerini korumaya devam etmiştir.

Türklerin mûsikî âleti ile icrâ ettikleri terennümlere "gök", sesle okunanlarına da "ır" ve "dule" denirdi. Senenin günlerine eşit olmak üzere sayıları üçyüz altmış altıyı bulan göklerden her birinin Hâkân huzurunda terennümü, teşrifat gereğiydi. Ayrıca her gün dokuz tane gökün icrâ edilmesi de bir gelenekti. Bu gelenek daha sonra Cengizlilere, Timurlulara, Selçuklulara ve Hârezmlilere intikal etmiş, Osmanlılardaki "mehter" teşkilatında da devam etmiştir.

İslâmiyet'in doğuş yıllarında besteli işiirin mevcut olmadığı, mûsikî nazariyatının daha şekillenmediği, Arap şiirinin ilk olarak Hazreti Ömer devrinde bestelenmeye başlandığı söylenir.

Hazreti Peygamber'in bazı hareketleri (konumuz dışında olduğu için ayrıntıya girmeyeceğiz) ile hadislerinde güzel sese rağbet etmesi, güzel sesi teşvik etmesi ve bu mânâda güzellikleri tavsiye etmesi, hareket noktası olarak kabul görmüştür. Peygamberimizin bu konuda pekçok hadis-i şerifi bulunmaktadır. Bunlardan bazı örnekler verelim: "Kur'ân'ı güzel seslerinizle süsleyiniz. Cenâb-ı Hak, güzel sesiyle cehren (açık olarak) ve teganni (nağme) ile Kur'ân okuyan bir Peygamber'e kulak verdiği gibi hiçbir şeye kulak vermemiştir.[1] Başka bir hadisin meâli ise şöyledir: "Rasûlallah bir defasında Ebû Mûsâ'el-Eş'arî'nin okuduğu Kur'ân'ı dinleyerek O'na: Ey Mûsâ, sana Dâvud Aleyhisselâm'a verilen mizmârlardan bir mizmâr verilmiştir"[2] buyurdu. Bu hadisin bir başka riveyati de şu şekilde devam ediyor "... Ebû Mûsâ böyle bir iltifatla karşılaşınca: Yâ Rasûlallah, kırâatımı dinlediğini bilseydim, tilâvetimi güzel nağmelerle süslemek için bütün gayretimi sarfederdim" demiştir. Diğer taraftan kaynaklar Hazreti Peygamber'in müezzini Bilâl-ı Habeşî'nin çok güzel sesi olduğundan ve bu sesin Hazreti Peygamber tarafından mânevi bir zevkle dinlenildiğinden bahseder.

İşte Hazreti Peygamber'in, Kur'ân'ı güzel sesle okumaları için ashâbını teşvik etmesi, müslümanların Kur'ân'ı güzel sesle ve hoş nağmelerle okuma gayretine girmelerine, bu şekildeki kırâatlara ilgi göstermelerine sebep oldu. Böylece insanoğlunun fıtratında bulunan güzel sese ilgi duyma kabiliyeti, Hazreti Peygamber'in teşviki ile de birleşince, ileride "dînî mûsikî" diye adlandırılacak bir olgunun da ilk tohumları atılmaya başlandı. Müslümanlar Kur'ân'ı, O'na lâyık bir ses güzelliği ile okumayı bir farklılık kabul ederek bu güzelliğin gerçekleşmesi için üstün gayret gösterdiler. Bu arada kırâat (okuyuş) ların dil ve gramer yönüne de ayrıca önem veriliyordu. Ancak zamanla dil bilgini kurrânın azalarak bunların yerine mûsikî bilgisi ve ses güzelliğine sahip hâfızların geçmeye başladığı ve bazı güzel sesli okuyucuların Kur'ân kırâatını, mahallî nağmelerle karıştırarak bu kırâatın kendine mahsus ağırbaşlı ve sâde üslubundan uzaklaştırmaya başladıkları görüldü. Bunun üzerine mûsikînin yanında, okuma konusunda dikkat edilmesi ve bilinmesi gereken hususların ve kaidelerin tesbit edildiği "tecvid" ve "kırâat" ilimlerine uyulması zarureti kendini gösterdi. Kur'ân'ın bir takım kaideler çerçevesinde okunmasını temin eden bu ilimler, ses güzelliği ve mûsikî bilgisiyle kurulan bu alâkalarla daha da gelişme kaydetti.



Ney ve zurna nazariyatına dair bir el yazması.

İslâm dünyasında, IX. yüzyıldan itibaren giderek yaygınlaşan ve gayesi insanın mutluluğu için halkla beraber Hakk'a yönelmek olan "tasavvuf" anlayışı çerçevesinde zaman içerisinde mûsikî de yerini aldı. Tasavvufî mahiyetteki toplantılar, yine aynı konuda manzum veya yerine göre mensur eserlerin topluca okunması sonucu meydana gelen ses mûsikîsiyle süslenmeye başlandı. Bu anlayışla şekillenen mûsikî; insanı Allah'a yaklaştıran ve yücelten, ilâhî sırlara âşinâ kılan, nefsi ıslâh eden, ruhu ve kalbi temizleyen bir vasfa sahip olduğu sürece daima tercih edildi.

Sonuç olarak, Hazreti Peygamber ve sahâbenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan dînî hayat, zalmanla camilerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında, ibâdet ve zikir esnasında birtakım vesilelerle ve çeşitli kaideler çerçevesinde icrâ edilen bir mûsikîyî meydana getirdi. İşte bu mûsikîye de "dînî mûsikî" adı verildi.

DÎNÎ MÛSIKÎNİN MAHİYETİ

Dînî mûsikînin doğuşunu hazırlayan sebeplerden en önemlisi, dînî hayattır. İslâm ülkelerinde yaşanan dînî hayat özellikle Osmanlılar'da, kendine bağlı bir dînî mûsîkîyi geliştirmiştir. Bunun da, o devirlerde kullanılmakta olan hicrî takvimin belirli gün ve geceleriyle ilgili olduğu görülür. Bu ayları ve içerisinde yer alan önemli gün ve gece (kandil) leri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Muharrem ayı: Bu ayın onuncu günü meydana gelen, müslümanların derin bir üzüntüyle andıkları Kerbelâ olayı üzerine yapılan merasimlere sosyal bir sonuç olarak "mersiye edebiyatı"nın doğuşuna zemin hazırlamış ve zamanla da gelişmiştir. Bu münasebetle Hazreti Hüseyin ve Ehl-i Beyt sevgisini terennüm eden mersiyeler besteli veya irticâli olarak bu merasimlerde okunurdu.

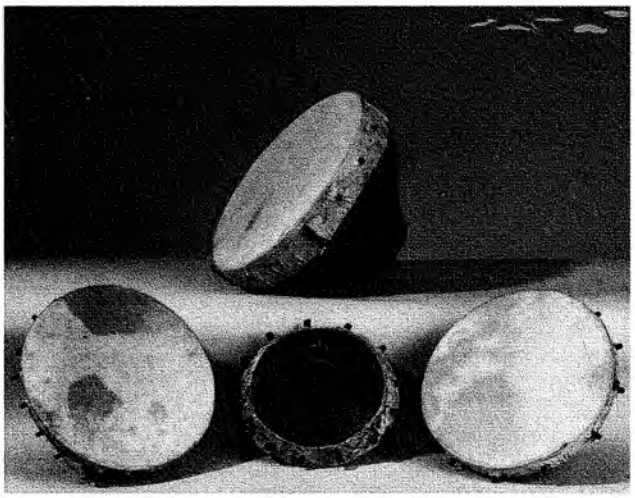
2. Rebîülevvel ayı: Hicrî ayların üçüncüsü olan Rebîülevvel'in onikinci gecesinde İslâm âleminde Hazreti Peygamber'in doğumu muhtelif merasimlerle kutlanır. Bu merasimlerde özellikle günün önemi göz önünde tutularak mevlid manzumeleri, tevşîhler ve na'tlar okunur.

3. Recep ayı: Hazreti Peygamber'in risâletinin dokuzuncu senesinde bu ayın yirmiyedinci gecesi meydana gelen mi'râc (göğe çıkarılma) hadisesi, İslâm âleminde mi'râc kandili olarak kutlanır ve bu konuda yazılmış "mi'râciye"ler okunur.

4. Ramazan ayı: Müslümanlarca onbir ayın sultanı olarak vasıflandırılan bu ayda özellikle camilerde daha canlı ve yoğun bir dînî mûsikî icrâatı görülür. Bu aya mahsusu olan ve çoğunlukla cemaatle kılınmaya özen gösterilen teravih namazı, esnasında okunan ilâhîler, minarelerde okunan temcid, münâcât ve tesbîhler bu yoğun icrâatın türlerini meydana getirirler.

Câmi ve *tekke mûsikîsi* olarak ikiye ayrılan dînî mûsikînin ortak birçok vasıfları olmakla beraber, ayrı-ayrı üslup ve tavırların bulunduğu da bir gerçektir. Câmi mûsikîsinin daha çok zâhidâne bir üslup arzetmesine karşılık tekke mûsikisinde tasavvufî bir lirizm hâkimdir.

Câmi mûsikîsi, câmide cereyan eden ibâdet esnasında ortaya çıkan ses mûsikîsinden ibarettir. Burada en önemli unsur namaz olduğundan; câmi mûsikîsi denilince akla gelen de, namazın cemâatle îfâsı esnasında imam ve müezzin (veya müezzinler) in ses mûsikîsine dayalı faâliyetleri olmaktadır. Buna göre câmi mûsikîsi ezan, ihlâs kırâatı, kâmet, imamın kırâatı, tesbîhât, duâ ve aşr-ı şerîf kırâatının tümüne verilen ad olmaktadır. Ayrıca zaman ve yerine göre bu neviler içerisine salât temcîd, tesbîh, münâcât, na't, tekbîr, mevlid, mi'râciye, ilâhî ve tevşîhler de yer-yer ilâve edilebilir.



Deve derisi bakır ve bronzdan yapılmış kudümler.

Câmi mûsikîsinde güfte olarak adlandırabileceğimiz metinler, dînî zaruretler icabı Arapça'dır. Câmide yer-yer toplu (cumhûr) olarak yapılan icrâata "cumhûr" ve "cumhûr müezzinliği" adı verilmiş ve bu, dînî mûsikîde bir ıstılâh olarak kullanılmıştır. Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi câmi mûsikîsinde ses önemli bir unsur olduğundan mûsikî âleti kullanılmamıştır.

Tekke mûsikîsi (dergâh, tasavvuf mûsikîsi), edebiyat ve mûsikînin yardımıyla yapılan tarîkat zikirleri ve bu zikirler esnasında okunan dînî bestelerin bütününe verilen addır. Her tarikatın kendine mahsus zikir şekilleri yanında ayrıca her tekkenin de belirlenmiş zikir günleri ve geceleri vardı. Zikirler çoğunlukla, zikre katılanların sesleriyle iştirak ettikleri, belirli bestesi olan tarîkat evrâdı ile başlar, evrâdın okunmasının ardından zikre geçilirdi. Tekke mûsikîsini Mevlevî âyini, na't, kaside, mersiye, durak, ilâhî, şuğul, nefes gibi eserler meydana getirmektedir. Görüldüğü gibi na't ve ilâhîler her iki mûsikînin de ortak şekillerindendir. Ayrıca gerek câmi ve gerekse tekke mûsikîsi şekilleri olarak yukarıda zikredilen eserlerin sadece o mekânlarda icrâ edileceği gibi kesin bir kaidenin bulunmadığını da burada zikretmemiz gerekir. Na't ve ilâhîler dışında tevşîh, şuğul, salâ, kasîde gibi şekillerin karşılıklı olarak bu mekânlarda okunduğu bilinmektedir.

Bu arada çeşitli tarikat mûsikîlerinde bazı özellikler de göze çarpmaktadır. Meselâ Halvetîlik ve onun kollarım meydana getiren Ahmedîlik, Bayrâmîlik, Gülşenîlik, Sünbülîlik, Sinânîlik, Şabânîlik, Şemsîlik, Uşşâkîlik gibi tarîkatlarla Kâdirîlik ve Halvetîliğin birleşmesinden meydana gelmiş Eşrefîliğin zikirlerin de büyük bir hareketlilik mevcuttur. Dinî mûsikîmizin en güzel ve sanatkârâne eserlerinden olan "durak" ve "tevşîh"lerin daha çok bu tarîkatlara mensup bestekârlar tarafından bestelendiği, dînî mûsikî sahasında en çok eser veren bestekârların da Halvetiyye tarîkatına mensup kişiler olduğu ayrıca belirtilmelidir. Diğer taraftan, Celvetî mûsikîsinde daha çok huşûya davet eden bir özelliğin dikkati çektiğini ancak bu eserlerin üslup itibariyle olgun ve sanatkârâne özelliklerinin de göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamalıyız.

Mevlevî mûsikîsinde ise hareketten çok düşündüren ve vecde çağıran bir özellik mevcuttur. Sanat bakımından Türk mûsikîsinin en kıymetli eserleri arasında yer alan Mevlevî âyinleri gerçekten vücuda getirilmesi en güç sanat eserleri olarak kabul edilir. Mevleviyye tarikatı müntesibi olmayan birçok mûsikîşinasın sanattaki ka-

biliyetlerini ayin besteleyerek göstermek ihtiyacını duydukları da bir gerçektir.

XVII. YÜZYILA KADAR OSMANLILARDA DÎNÎ MÛSÎKÎ

Selçuklulardan sonra kurulan Osmanlı Devleti'nin kuruluş devirlerindeki ilk hükümdarlar, yaptıkları fetihler esnasında, fethettikleri yerlerde hemen bir câmi ve yanında da ilim tahsil eden talebeler için bir medrese, muhtaç olanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere imâretler ve birçok hayır müesseseleri kurdular ve bu gelenek, devlet ayakta kaldığı müddetçe devam etti. Bir taraftan fetihler devam ederken diğer taraftan devletin üst kademesindeki yöneticilerin ve özellikle padişahların ilim ve sanat faaliyetlerine önem vererek bunların gelişmesine yardımcı oldukları görülmektedir. Bu konuda XV. yüzyılda Sultan II. Murad Han (h. 1421-1444, 1446-1451), Sultan II. Mehmed Han (Fatih, h. 1444-1446, 1451-1481) ile oğlu Sultan Bâyezid Han (h. 1481-1512)'ın güzel sanatlar ve özellikle mûsikî konusundaki teşvik ve himâyeleri bilhassa zikredilmelidir. Fatih Sultan Mehmed ve Sultan II. Bâyezid Han devirlerinde, sarayda ve devletin çeşitli kademelerinde üstün vasıflı elemanlar yetiştirmek için kurulan Enderun'dan askerî ve idârî eğitimin yanı sıra, sanat eğitim ve öğretimine de önem verilmiş bu arada mûsikîye büyük ilgi gösterilmiştir.

Dini musikinin en fazla kullanılan ritm aleti def.

Türk mûsikîsinin gerek dînî ve gerekse dindışı eserlerine XV. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Daha önceki devirlerde Türk mûsikîsinin bu her iki sahasında da birçok eserin bestelenmiş olması tabiîdir. Ancak kaynaklarda bu konuda herhangi bir kayda rastlanmadığından günümüze ulaşmış eserlerden pek söz edilemez.

Bu devrede meşhur mutasavvıf şâir Süleyman Çelebi (ö. 1422) tarafından yazılan "Mevlid" manzumesi halk tarafından büyük rağbet görmüş ve günümüze kadar okunagelmiştir. Araştırmacı Sadeddin Nüzhet Ergun'un, ilk bestekârının bizzat Süleyman Çelebi olabileceği tanmininde bulunduğu bu manzume XIX. yüzyılın sonuna kadar besteli olarak okunmuş ancak yüzyılımızın başında bestesi unutulmuştur. Ayrıca Yazıcızâde Mehmed Efendi (ö. 1451)'nin yazmış olduğu "Muhammediyye" adlı eser de Mevlid gibi büyük rağbet görerek yüzyıllarca Osmanlı coğrafyasında besteli olarak okunmuştur.

Anadolu'da mûsikînin yayılmasında XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarîkatların özellikle Mevlevî tekkelerinin önemli rolü olduğunu bilhassa belirtmek gerekir. Anadolu Türkleri arasında ilk dinî bestekârın, meşhur mutasavvıf Hacı Bayrâm-ı Velî (ö. 1429) olduğu söylenmektedir. Bayrâmiyye tarîkatının kurucusu olan Hacı Bayrâm-ı Velî'nin bilhassa Yunus Emre'nin manzumelerine yaptığı bestelerle tanındığı ve bunları dervişlerine öğrettiği rivayet edilir. Hacı Bayrâm-ı Velî'nin dâmâdı ve Kâdriyye tarîkatının kollarından Eşrefîliğin kurucusu olan Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1464) ile onun dâmâdı Abdürrahîm-i Tirsî (ö. 1519) tanınmış mutasavvıf şâirlerden olup her ikisinin de dinî besteler yaptığı, gelen rivayetler arasındadır. Günümüze besteleri ulaşamayan bu üç mutasavvıfın bestekârlıklarına ise bazı elyazması güfte mecmualarındaki kayıtlara dayanılarak hükmedildiğini de ayrıca belirtmek gerekir.

Diğer taraftan Zeynîlik tarikatının Osmanlı Devleti'nde yayılmasını temin eden, şiirleri ve vaazlarıyla da devrinde büyük bir üne kavuşan *Şeyh Vefâ* (ö. 1490), tertip ettiği "Vefâiyye evrâdı"nı bizzat bestelemesi yanında dindışı sahada da bazı eserler vermiştir.

XVI. yüzyıl, bilhassa dînî Türk mûsikîsinin parlak eserlerinin verilmeye başlandığı bir devirdir. Osmanlı padişahlarının himâyeci ve destekleyici tavırları bu dönemde de devam etmiştir. Bu devrin önemli hânende ve bestekârları arasında Kânûnî Sultan Süleyman (h. 1520-1566) ile Sultan IV. Murad Han (h. 1623-1640) arasındaki sekiz padişah devrinde yaşayan, Enderun'daki hocalığı sırasında Evliyâ Çelebi'ye de hocalık yapan ve 140 yaşlarında vefat ettiği rivayet edilen Tokatlı *Gülşenî Derviş Ömer Efendi*'yi bilhassa zikretmek gerekir.

Bu yüzyılda bazı mûsikîşinasların özellikle dînî eserlerle şöhret kazandıkları görülmektedir. Bunlar ara-

sında dindışı sahada da eserleri bulunan *Üsküplü Niyâzî*'den söz edilmelidir. Âşık Çelebi'nin "... ekâbir ve a'yân cem'i olan encümenlerde zurefâ sohbeti olan sahrâ vü çemenlerde sofîler semâ'ında ve muganniler içtimâ'ında Niyâzî murabba'ları okunduğu...."nu söylemesine bakılırsa ününün büyük bir çevreye yayıldığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Trabzonlu *Tab'î Mehmed Efendi* de aynı derecede tanınmış bir mûsikîşinastı. Bestelediği eserler birçok müslüman ülkesinde okunan ve yarıca pekçok İslâm şehrini de dolaşmış olan Tab'î Mehmed'den yine Âşık Çelebi şöyle bahsediyor: "...Zamânede hûb-âvâz ve nağme-sâz terâne-perdâzlıkta bîhemtâdır. Makâm-ı hüseynîde bağladığı türküler Arab'da Irak u Hicazu Acem'de Isfahân u Şîrâz'a varub kûçek ve büzürg dilinde şâyi'dir... Hânkâhlarda ashâb-ı vefâ anın usûlüle semâ ederler. Nüzhetgâhlarda erbâb-ı safâ devr-i mecliste anın terânesine raks eylerler...". Bu ifadelerden, 1552'de vefat eden mûsikîşinasın sadece dînî eserler bestelemekle kalmadığı diğer formlarda da besteler yaptığı anlaşılıyor.

Bu asrın, bilhassa dînî eserler sahasında önemli bestekârlarından birisi de *Sinâneddin Yusuf* (ö. 1565)'tur. İstanbul'da doğup orada yaşayan, "tecvid" ve "kırâat" ilimlerinde büyük söz sahibi olan; Haseki, Sultan Selim ve Süleymaniye câmilerinde hatiplik yapan Sinâneddin Yusuf'un, Süleyman Çelebi'nin "Mevlid"ini besteleyenler arasında olduğu söylenir. Kur'ân ve kırâat sahalarındaki engin bilgisi yanında muhtelif camilerdeki hatipliği ile tanınan *Mahmud Çelebi* (ö. 1603) ile birçok tekkede zâkirlik eden ve Sultan I. Ahmed Han (h. 1603-1617) devrinin ortalarında vefat eden İstanbullu *Süngercizâde Recâyî* de bu devrin önemli dînî eserler bestekârı olarak kaynaklara geçmiştir. Bu devirde bestelenen bazı dînî eserlere Ali Ufkî Bey (Alberto Bobovio Leopolitano Bobowsky)'in yazdığı "Mecmûa-i Sâz u Söz" adlı eserinde rastlanmaktadır.

Ayrıca dînî mûsikîmizin en eski âyinleri olması sebebiyle "âyîn-i kadim" diye isimlendirilen ve bestekârları bilinmeyen pençgâh, dügâh ve hüseynî makamındaki Mevlevî âyinlerinin de XVII. yüzyıldan önceki devirlerde bestelenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

XVII. YÜZYILDA DÎNÎ MÛSİKÎ

Bu yüzyılda gerek bestekârlık ve gerekse icrâ alanında büyük gelişmeler kaydedilmiştir. XV. yüzyıldaki nazarî çalışmalara erişilemese de bu sahada yine birtakım eserlerin yazıldığı görülmektedir. Bu devirde birçok sahada olduğu gibi mûsikîde de Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul, en büyük merkez olma yolundadır. Anadolu ve Rumeli'nin birçok mûsikî meraklısı bilhassa bu şehre gelerek buradaki büyük sanatkârlardan istifade etme imkânı bulmuşlardır. Başta Bursa olmak üzere Edirne, Diyarbakır, Konya gibi şehirlerde de bu konuda geniş bir faâliyet mevcuttu. Bu çalışmalar neticesinde başarılı sonuçların alınmasında yine bundan önceki devirlerde olduğu gibi Osmanlı padişahlarının özellikle Sultan IV. Murad Han (h. 1623-1640) ve Sultan V. Mehmed (Avcı, h. 1648-1687)'in büyük rolleri olmuştur.

Ayrıca Anadolu ve Rumeli dışında Kâhire, Kırım, Bağdat, Halep, Şam gibi merkezlerde de birçok mûsikîşinasın yetiştiği görülmektedir. Bunda da bilhassa tarikatların önemli etkisi olmuştur. Büyük mutasavvıflar, yetiştirdikleri halifelerini İslâm âleminin çeşitli bölgelerine göndererek oralarda tarîkatlarına ait birçok tekkenin açılmasını sağlamışlardır. Meselâ Mısır'da dînî mûsikînin yayılmasında Mevlevîlik ve Gülşenîliğin büyük tesirleri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bilhassa XVII. yüzyılda İslâm âleminin muhtelif yerlerinde Osmanlılar tarafından kurulan tarikatlara ait yüzlerce tekke açılmıştı. İşte bu tarikatlar, Türk musikisinin yayılması konusunda büyük etken olmuşlardır.

Bu yüzyıl, dînî mûsîkî eserlerinde evvelki asırlara göre daha büyük ilerlemenin kaydedildiği bir devirdir. Gerek câmi gerekse tekke mûsikîsinde önemli eserler verilmiştir.

Türk mûsikîsi bestekârlarının büyük bir kısmı mûsikîyi bir bütün olarak ele alıp hem dînî hem de dindışı sahada ve hattâ halk mûsikîsi sahasında da eserler vermişlerdir. Sadece dînî eser veya sadece klâsik eser bestekârı olarak kabul edilen sanatkârlar ise çok azdır. Ancak biz bu çalışmamızda konumuzun çerçevesini aşmamak için daha çok dînî besteleri ile öne çıkan mûsikîşinasları söz konusu edeceğiz.

Yüzyılın ilk yarısında dînî eserleriyle şöhret kazanan üç şahsiyet Bezcîzâde Şeyh Muhyiddîn, Koğacızâde Şeyh Mehmed ve Zâkirî Hasan'dır. Konya'da doğup sonraları İstanbul'a yerleşen, bir yandan vâizlik görevine devam ederken aynı zamanda Çarşamba'da Mehmed Ağa tekkesi şeyhliğine tayin edilen ve ardından da Üsküdar'da kendi adıyla anılan tekkeye nakleden Halvetî Şeyhlerinden *Bezcizâde Muhyiddîn* (ö. 1611) ile aynı tarîkat şeyhlerinden Ekmel tekkesi şeyhi *Koğacızâde Mehmed* (ö. 1617)'in birçok eser bestelediği güfte mecmualarından öğrenilmektedir. Bu devirde dînî mûsikînin zirvelerinden ve özellikle câmi mûsikîsini ihyâ eden Hatîb Zâkirî Hasan Efendi (ö.1623) Foça'da doğmuş, küçük yaşta İstanbul'a gelmiştir. Bu arada Halvetiyye tarikatına intisab etmiş ve bilâhare zâkirbaşılığa getirilmiştir. Küçükpazar'daki Hoca Hayreddin Câmii'nde hatiplik yapan Hasan Efendi bestelediği tevşîh, temcîd, tesbîh, na't, salâ ve mersiyeleriyle tanınmıştır. Günümüze ulaşan besteleri arasında Irak na't ve temcîd, hüseynî cenâze salâsı, dilkeşhâverân sabap salâsı, beyâti Cuma ve Bayram salâsıyla nühüft Mersiye-i İmam Hüseyin en meşhurlarıdır. Ötedenberi Buhûrîzâde Mustafa Itrî tarafından bestelendiği kabul edilen segâh tekbîr ve salât-ı ümmiyye'nin Hasan Efendi tarafından bestelendiğini ileri süren Subhi Ezgi'nin bu görüşü mûsikî çevrelerinde kabul görmemiştir.

Yine bu asrın ilk yarısında mûsikî sahasında Bursa'da şöhret kazanan zâkirbaşı ve bestekâr *Esved Derviş Ali* (ö. 1614)'yi; ilâhî bestekârları Yakubzâde Şeyh Mehmed (ö. 1642) ve zâkir *Muhzirzâde Sâlih Çelebi* (ö. 1666)'yi; dînî ve dindışı eserleriyle tanınmış aslen İstanbullu olup Bursa'da vefat eden (1655) Gülşenî *Derviş Sadâyî*'yi ve Süleyman Çelebi'nin "Mevlid" manzumesine yaptığı beste ile tanınan *Sekban*'ı burada zikredebiliriz.

Dînî ve dindışı pekçok eser besteleyen, Aziz Mahmud Hüdâyî'nin terbiyesinde yetişip Üsküdar'daki Celvetî Hânkâhı'nda zâkirbaşılık yapan *Hâfız Kumral Mehmed Efendi,* dînî eserleri yanında daha çok dindışı sahada bestelediği eserleriyle bilinen *Sütçüzâde İsa Efendi* (ö 1628) genç yaşında Şam'dan İstanbul'a gelip güzel sesi ve Kur'ân okuyuşuyla kendisini tanıtan, özellikle kendi manzumelerini bestelemekle ün yapmış ve bilhassa câmi mûsikîsi eserleriyle meşhur olmuş, hünkâr imamı ve Rumeli Kazaskerlerinden *İmam Yusuf Efendi* (ö. 1647) de yüzyılın birinci yarısında yetişmiş önemli mûsikîşinaslardandır.

Hafız Post

Celvetiyye tarikatının kurucusu, Kânûnî Sultan Süleyman ile Sultan IV. Murad Han devirleri arasında yaşamış ve özellikle Sultan I. Ahmed Han'dan büyük saygı gören *Şeyh Aziz Mahmud Hüdâyî* (1628), divan sahibi bir şâirdir. Bestelerine bazı güfte mecmularında rastlanmaktadır.

Mûsîki nazariyatı sahasında da söz sahibi olan ve murabba, nakış, şarkı ve ilâhî formlarında beşyüzün üzerinde eser bestelediği söylenen, zamanın en ünlü na'thanlarından *Küçük İmam Mehmed Efendi* (ö. 1674); bestekârlıkta müstesnâ bir yeri bulunan Hatîbzâde Osman Efendi (ö. 1680); bazı tesbîhler bestelemiş olmakla beraber daha çok dindışı sahadaki eserleriyle tanınan ve Sultan IV. Mehmed Han'ın hânendelerinden *Galatalı Vehbî Osman Çelebi,* dînî ve dindışı eserleriyle bilinen mûsikî hocası *Nane Ahmed Çelebi* (ö. 1687) ile zâkirbaşı *Şîve Ahmed Çelebi;* gerek nazarî bilgileri gerekse parlak üslubu ve bestekârlığı ile zamanın üstâdları arasında yer alan *Hâfız Kömür Efendi,* Sultan IV. Mehmed Han devrinin önemli bestekârlarındandır.

Halvetî Ümmîsinanzâde Hasan (ö. 1677); aynı zamanda değerli bir hattât olan *Mustafa Anber Ağa* (ö. 1684) ve eserlerine elyazması güfte mecmualarında daha çok "Ümmisinan Hâfızı" başlığı altında rastlanan, Sütçüzâde Îsâ'nın oğlu *Hâfız Abdüllatif Efendi* (ö. 1688), devrin son yarısında daha çok dînî eserleriyle tanınan mûsikîşinaslardandır.

Türk mûsikî tarihinin en büyük birkaç simâsından biri olan Hafız Post (ö. 1694) da bu devirde yetişmiş ünlü mûsikîşinaslardandır. İstanbul'da doğdu ve ünlü şâir Nâilî'nin himâyesinde yetişti. Genç yaşında hafız olmasının ardından meşhur hattat Tophaneli Mahmud Efendi'den ta'lîk, sülüs ve nesih hatlarını meşk ederek icâzet aldı. mûsikîdeki hocası Kasımpaşalı Osman'dır. Sultan IV. Mehmed Han ile Kırım Hanı I. Selim Giray ve daha birçok devlet adamından iltifat gördü. Hayatının sonlarına doğru sarayda Dîvân-ı hümâyûn hâcegânı arasında yer aldı, daha sonra da "Kağıt Eminliği"ne getirildi. Ayrıca iyi bir şair de olan Hâfız Post, başta Niyâzî-i Mısrî olmak üzere bilhassa Halvetiyye'ye mensup şâirlerin ilâhilerin bestelemiş, Türk mûsikîsinin birçok formunda bine yakın eser vermiştir. Bu eserlerden çok azı günümüze ulaşabilmiştir. Ayrıca kendi el yazısı ile derlediği iki güfte mecmuasından biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Mevlevi Seması.

Yüzyılın son yarısında şöhret kazanmış Edirneli iki mûsikîşinas *Küçek (Köçek) Derviş Mustafa Efendi* (ö. 1684) ile *İmam Hâfız İbrahim Efendi* (ö. 1691)'dir. Edirne'de doğan İbrahim Efendi daha sonra İstanbul'a gitti ve saraya alındı. Sultan IV. Mehmed Han'ın uzun süre imamlığını yaptı. Anadolu ve Rumeli Kazaskerliklerine kadar yükseldi. mûsikî nazariyatına vukûfiyetiyle de tanınan İbrahim Efendi'nin bestelediği tesbîh ve na'tlara elyazması güfte mecmualarında rastlanmaktadır. Edirne Mevlevihanesi'nde çilesini tamamlamasının ardından aynı Mevlevihane'nin aşçıbaşılığına tayin edilen Derviş Mustafa'nın bestelediği "bayâtî âyîn-i şerîf'i, bestekârı bilinen ilk âyin olması bakımından ayrıca önem taşımaktadır.

Devrin ikinci yarısında tasavvufî sahada olduğu kadar mûsikî sahasında da dînî eserleriyle tanınmış iki mutasavvıfı görüyoruz: Birisi Celvetî şeyhi ve şâir *Divitçizâde Mehmed Efendi* (ö. 1679), diğeri Halvetî şeyhi *Nefesanbarı Osman Efendi* (ö. 1683). "Tâlib" mahlâsı ile kaleme aldığı ilâhîlerden bazılarını bizzat besteleyen ve bir müddet müderrislik yaptıktan sonra kendi yaptırdığı tekkeye şeyh olan Mehmed Efendi'nin son vazifesi Üsküdar'daki Hüdâyî tekkesi şeyhliğidir. Müderrislik, vâizlik gibi görevlerde de bulunan şeyh Osman Efendi de mahlâssız bir takım manzumeler yazmış ve bazı ilâhîler bestelemiştir.

Asrın sonlarında bilhassa ilâhîleri ile tanınmış ve aynı zamanda değerli birer hattât olan *Sepetçizâde Mehmed Efendi* (ö. 1693) ve *Hocazâde Mehmed Enverî* (Karakız, ö. 1694)'yi de burada ayrıca zikretmek gerekir.

Gülşeniyye tarîkatı mensubu, "Mutî" mahlâsı ile şiirler yazan ve bestelediği ilâhileri ile tanınmış *Kefeli Derviş Abdî* (ö. 1695) ile devrin mutasavvıf şâirlerinden ve tasavvuf tarihinin önemli eserlerinden "Hediyyetü'l-İhvân" adlı eserin müellifi Halvetî şeyhi *Mehmed Nazmî Efendi* (ö. 1710) de bu yüzyılın sonlarında yaşamış dînî mûsîkî bestekârlarındandır.

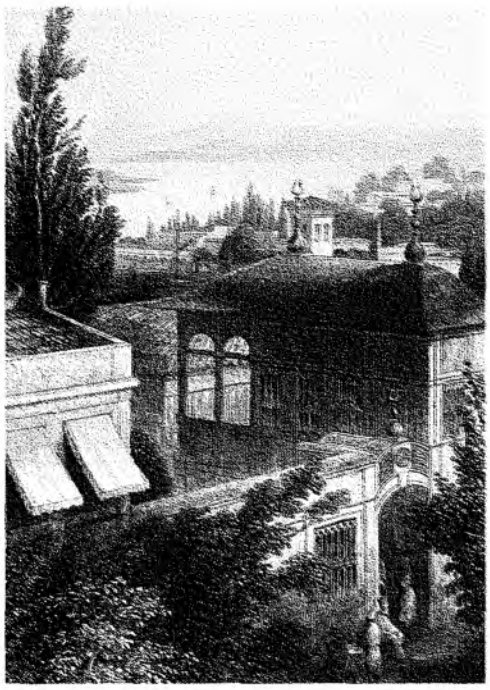
Zâkirbaşı, hattat ve kemankeş *Havyarzâde Hüseyin* (ö. 1704) ve bilhassa tarih manzumeleri ile meşhur olmuş, zamanın değerli şâir ve neyzenlerinden olup bin kadar eser bestelediği söylenen *Tablîzâde Ali Aklî Efendi* (ö. 1704) ve ilmiye sınıfına mensup, mürettep bir "divançe" sahibi, dînî ve dindışı pekçok eser bestelemiş *Mehmed Tâlib Efendi* (ö. 1706), yüzyılın sonunda Bursa'da yetişmiş mûsikîşinaslardandır.

Bir müddet Kefe vâlisi Ahmed Paşa'nın Dîvan kâtipliği'nde bulunan, hattât ve bilhassa dindışı sahada bestele-

diği bir hayli eseriyle tanınan *Âhenî Mehmed Çelebi* (ö. 1700) de devrin önemli bestekârları arasındadır. Şöhreti, Sultan IV. Mehmed Han'ın saltanat yıllarına rastlar. Esad Efendi, onun otuzun üzerinde beste yaptığını kaydeder. 1703 yıllarında vefat ettiği tahmin edilen ve "Akbaba İmamı" diye tanınan *Şeyh Mehmed Zaîfî Efendi,* bu devrin sonunda yetişmiş mûsikîşinaslardandır. "Zaîfî" mahlâsı ile şiirler yazmış, ilâhîleriyle şöhret bulmuştur. Meşhur mutasavvıf ve şâir *Şeyh Abdülhay Celvetî* (ö. 1705)'nin de bazı ilâhiler bestelediğini Müstakîmzâde rivâyet eder.

XVIII. YÜZYILDA DÎNÎ MÛSÎKÎ

Bu asrın başları, Osmanlı Devleti'nin dönüm noktalarından birisidir. 1699 Karlofça Antlaşması'nın ağır hükümleri ile Avrupa kıtasındaki birçok toprakları bazı Avrupa devletleri arasında taksim olunuyor, Avrupalıların gittikçe kuvvetlenen askerî güçleri Osmanlıları tehdit ediyordu. Ancak her şeye rağmen Osmanlı Devleti'nde sanat hareketleri devam ediyor ve sanatkârlar eşsiz eserlerini vermeyi sürdürüyorlardı.



Galata Mevlevihanesi cümle kapısı (19. yüzyıl)

Sultan III. Ahmed Han (h. 1703-1730)'ın saltanatının ikinci yarısında Dâmât İbrahim Paşa'nın Sadrâzam oluşu ile başlayan "Lâle Devrî", savaş ve ihtilallerden bunalan toplumun ferahlığı özlemi şeklinde de değerlendirilebilir. Hattât, şâir ve mûsikîşinas bir hükümdar olan Sultan III. Ahmed Han devrinde Nâbî, Nedim gibi şâirleri; Itrî, Ebûbekir Ağa, Tanbûrî Mustafa Çavuş ve Nâyî Osman Dede gibi dînî ve dindışı musikînin ünlü bestekârları yetişmiş; mûsikî, diğer sanat dalları gibi büyük himâye görmüştür. Sultan I. Mahmud Han (h. 1730-1754) ile devam eden bu himâye ve teşvik yüzyılın sonunda yine bir mûsikîşinas padişah Sultan III. Selim Han (h. 1789-1807) ile gelişir.

Bu yüzyılda mûsikî mahfillerinde büyük bir faâliyet göze çarpar. Bunların en dikkat çekici yönü, bestekârların tarz (dîvan, tekke, âşık) farkı gözetmeksizin her sahada eser vermiş olmalarıdır. Tosunzâde Abdullah'ı, Mustafa Itrî'yli, Kenzî Hasan Ağa'yı, Vardakosta Ahmet Ağa'yı vd. hem tekke hem câmi hem de klâsik mûsikî bestekârı olarak karşımızda görmekteyiz. Bestelediği "tekbîr" ile ölümsüzleşen Itrî'yi segâh âyini ve otuzun üzerinde dindışı eseriyle tanıyoruz. Yine bu devirde dînî sahada eserler veren Derviş Himmet, Himmetzâde Abdullah, Sahhâf Hâfız gibi kişiler de şair-bestekâr olarak kültür tarihimizde yerini almışlardır.

Bu asırda başta Yunus Emre olmak üzere Abdülahad Nuri, Şemseddîn-i Sivâsî, Nazmî, İsâ Mahvî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Eşrefoğlu Rûmî gibi mutasavvıf şâirlerin şiirlerinin bestelendiğine şahit olunmaktadır. Ayrıca şâir padişahlardan Sultan II. Mustafa Han'ın "İkbâlî", Sultan III. Ahmet Han'ın "Necîb" mahlâslı şiirlerinin de bestelendiğini görüyoruz.

Ayrıca dînî ve dindışı eserler bestekârı Nâyî Osman Dede'nin mûsikî nazariyatı sahasına da eğilerek bu vâdide eserler verdiği, Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi'nin Türk mûsiki tarihinin yegâne musikişinaslar tezkiresini bu yüzyılda kaleme aldığı bilinmektedir.

Pekçok mûsikîşinasın yetiştiği bu devirde, biz ancak büyük şöhret kazanmış şahsiyetler hakkında bilgi vereceğiz:

Bu asrın en meşhur mûsikîşinası hiç şüphesiz *Buhûrîzâde Mustafa Itrî* dir. İstanbul'da doğdu ve orada yaşadı. Asıl adı "Mustafa", şiirlerinde kullandığı mahlâs "Itrî"dir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber 1630 veya 1640 yıllarında doğduğu tahmin ediliyor. İyi bir öğrenim gördü. Ta'lik hattında üstâd Siyâhî Ahmed Efendi (ö. 1697)'den meşk etti. Mûsikîyi kimden öğrendiği bilinmiyorsa da Kasımpaşalı Koca Osman, Derviş Ömer, Küçük İmam Mehmed Efendi ve Hâfız Post'tan meşk ettiği tahmin ediliyor.

Mûsîkide şöhret kazandıktan sonra bazı devlet büyüklerinin takdirlerine mazhar oldu. Kırım Han'ı I. Selim Giray bunlardandır. Osmanlı hükümdarı Sultan IV. Mehmed Han'ın saray fasıllarına katıldı, kendi isteği ile esirciler kethüdâlığı görevinden emekliye ayrıldı. 1711 veya 1712 yıllarında vefat ettiğine dair çeşitli rivayetler mevcut ise de 1711 yılı, kaynaklara göre kuvvet kazanmaktadır. Na't, gazel, muammâ, tahmîs, nazîre, tarih ve kıt'alarının yanı sıra hece vezni ile yazılmış türkülerine de rastlanan Itrî'nin bir de "divan"ı olduğu söyleniyorsa da bugüne kadar bu esere tesadüf edilmemiştir. Peşrev, saz semâîsi, kâr, beste, semâî, âyin, na't, durak, tevşîh, tekbîr, salâ ve ilâhi olmak üzere Türk mûsikîsinin dînî ve dindışı hemen her formunda eser vermiş nâdir sanatkârlardan olan Itrî; müberka', necd, rekb, selmek gibi bugün tamamen unutulmuş terkiplerden çok kullanılan meşhur makamlara kadar bestelediği eserlerine, çeşitli elyazması güfte mecmualarında rastlanmaktaysa da günümüze bunlardan elliye yakını ulaşabilmiştir. Bu eserlerinden en meşhurları ise şöyle sıralanabilir: Segâh, tekbîr, segâh salât-ı ümmiyye, mâye salât, segâh Mevlevî âyini, rast na't-ı (na't Mevlânâ), nühüft tevçîh, nevâ kâr, segâh yürük semâî.

Dînî mûsikîmizin en büyük bestekârı kabul edilen Gülşenî şeyhi *Derviş Ali Şîruganî* de hayatının son yıllarını bu yüzyılın başlarında geçirdi. İstanbul'da doğup orada yaşayan Derviş Ali, Şehremini'deki Hulvî tekkesinin ondokuz yıl şeyhiğini yaptı. Ölümünden (1714) sonra bu tekke "Şiruganî Tekkesi" adıyla anılmaya başladı. Sultan IV. Mehmed Han devrinde en parlak dönemini yaşadı ve yaptığı dînî ve dindışı bestelerle devrinin en önemli sanatkârları arasında yer aldı. Atrabülâsâr'da belirtildiğine göre 600'ün üzerinde dînî, 100'ün üzerinde de dindışı eser bestelemiştir. Türk dînî mûsikisinde bu sayıda eser besteleyen bir diğer şahsiyet bugüne kadar tesbit edilememiştir. Savt, tesbîh, tevşîh, durak, ilâhî, murabba, ve semâî formlarındaki eserlerine, çeşitli el yazması güfte mecmualarında daha çok "Dede" adıyla rastlanmakta olup bunlardan dînî sahadaki otuza yakınının notası günümüze ulaşmıştır.

Ali Şîruganî'den sonra en çok dînî eser besteleyen mûsikîşinas olarak bilinen *Çâlâkzâde Şeyh Mustafa* (ö. 1757), şeyh Çâlâk Ahmed'in oğludur. Babasının ölümü üzerine Cağaloğlu'ndaki Halvetî tekkesine şeyh olan ve devrinin değerli zâkir ve mevlidhanları arasında bulunan Çâlâkzâde özellikle ilâhî formunda büyük başarı göstermiştir.

Dînî ve dindışı sahada besteleriyle tanınan, aynı zamanda devrinin ünlü vâizlerinden şâir, hattât, Bayrâmî şeyhi *Himmetzâde Abdullah* (ö. 1710) ve bir müddet zâkirbaşılıktan sonra Cağaloğlu sarayı civarındaki Halvetî tekkesine şeyh olan *Çâlâk (Çaylak) Ahmet Efendi* (ö. 1711) bu yüzyılın ilk yarısında şöhret kazanmış musîkişinaslardandır.

Devrin değerli mûsikîşinaslarından bir diğeri, zamanın en kudretli neyzeni kabul edildiği için "Kutbünnâyî (ney sazının en kudretlisi) lâkabı ile tanınan, dînî eserler bestekârı ve mûsikî âlimi *Şeyh Osman Dede*'dir. İstanbul'da Vefa civarında doğdu, genç yaşta çeşitli ilim ve sanat dallarıyla meşgul oldu. Meşhur hattat Nefeszâde İsmail Efendi (ö. 1679)'den sülüs ve nesih dersleri aldı. Mevleviyye tarîkatına intisâb ettikten sonra Galata Mevlevihanesi'nde 18 yıl neyzenbaşılık, daha sonra vefatına kadar (1697-1729) da şeyhlik yaptı. Farsça "Rabt-ı Ta'bîrât Mûsikî" adlı manzum bir nazariyat eseri yanında, ebced notasından faydalanarak yeni bir nota sistemi ortaya koymuştur. Ayrıca "Nayî" mahlâsı ile kaleme aldığı şiirleri ve "Ravzatü'l-İ'câz" adlı peygamberlerin mucizelerinden bahseden bir diğer manzum eseri bulunmaktadır.

Bu dînî tasavvufî ve edebî kişiliğinin yanında asıl haklı ününü bestelediği "mi'râciye" ile kazanmıştır. Mi'râciye, mevcut repertuar göz önüne alındığında Türk mûsikîsinin en büyük esiridir. Beş bölüm bin münâcâttan meydana gelen eserde bölümler (bahir, hâne) birer tevşih ile ayrılırlar. Güftenin de Osman Dede'ye ait olduğu eserin nevâ makamındaki üçüncü hânesinin bestesi unutulduğundan elimizde bugün notası bulunmamakta-

dır. Ayrıca hicâz, çârgâh, rast ve uşşak makamlarında dört âyin besteleyen Osman Dede'nin dindışı sahada ise peşrev, saz semâîsi ve yürük semâî formlarında eserleri bulunmaktadır.

"Kenzî" mahlâsı ile yazdığı tasavvufî şiirlerinde büyük başarı gösteren Halvetî-Sünbülî Şeyhi *Manisalı Hasan Efendi* (ö. 1714), bestelediği na't ve ilâhîlerle tanınmıştı. Yazdığı "Edvâr Risâlesi" bugün elimizde bulunmayan Hasan Efendi'nin günümüze ulaşan bestesi bulunmamaktadır. Günümüze eseri ulaşmayan bir diğer bestekâr da *Kazzaz Hasan Çelebi* (ö. 1720 ?)'dir. Atrabülâsâr'da otuz civarında eser bestelediğinden bahsedilen ve el yazması güfte mecmularında tevşîh ve ilâhîlerine rastlanan Hasan Çelebi aynı zamanda hânendeliği ile de tanınmıştı.

Yahyâ Nazîm (ö. 1717), yüzyılın önemli şâir-bestekârlarındandır. Enderun'da iyi bir öğrenim gördü. Osmanlı şiirinin önde gelen isimlerinden Nâilî ve Neşâti'den faydalandı. Genç yaşta hânendeliği, şâirliği ve bestekârlığı ile tanındı. "Dîvan" sahibi bir şâir olan Nazîm, Sultan IV. Mehmed Han-Sultan III. Ahmed Han devirlerinde şöhret buldu. Padişahın huzurunda tertip edilen fasıllara katıldı. Mûsikîdeki hocaları Nefîrî Ahmed Çelebi (ö. 1678) ve Hâfız Post'tur. Osmanlı edebiyat tarihinde en çok na't yazan şâir olarak bilinen Nazîm'in her yıl bir na't yazmayı âdet hâline getirdiği söylenir. Beşyüzün üzerinde eser bestelediğinden bahsedilen ve kendi na'tlarının bazısını da besteleyen Nazîm'den zamanımıza on'un üzerinde eser ulaşabilmiştir.

Saray'da yetişmiş ve müezzin-i şehriyârîler arasında yer almış ayrıca bestelediği eserlerle şöhret olmuş mûsikîşinaslardan biri *Tosunzâde Abdullah Efendi* (ö. 1715)'dir. Devrin hükümdarı Sultan III. Ahmed Han'ın hanendeleri arasında bulunan Abdullah Efendi'nin dînî ve dindışı sahada ikiyüzün üzerinde eser bestelediği söyleniyorsa da bunların çok azı zamanımıza ulaşmıştır. Şöhretinin en parlak zamanı Sultan II. Mustafa Han (h. 1695-1703) devrine rastlayan *Küçük Müezzin Mehmed Efendi* (ö. 1717) de saray müezzinlerindendi. Bilhassa dindışı eserleriyle tanınıyorsa da el yazması güfte mecmualarında bazı ilâhîlerine rastlanmaktadır.

Bursa'da yetişmiş, asrın meşhur mutasavvıflarından *Celvetî İsmail Hakkı* (ö. 1726) ile *Eşrefzâde Ahmet İzzeddin* (ö. 1739)'in de bazı ilâhîler bestelediği görülüyor. Tasavvufî, dînî ve ilmî birçok eserin müellifi olup yazmış olduğu Türkçe, Arapça ve Farsça şiirlerini bir "Dîvan"da toplayan İsmail Hakkı, hayatının büyük bir kısmını Bursa'da geçirdiğinden "Bursalı İbrahim Hakkı" diye tanınır. Bursa'da İncirli tekkesinin şeyhi olan Eşrefzâde İzzeddin de mutasavvıf şâirler arasında tanınan bir sîmâ olup şiirlerinde "İzzî" mahlâsını kullanmıştır.

Devrin çok eser veren bestekârlarından "Enfî, Hulûs, Burnaz" lâkaplarıyla tanınan Tanbûrî Hasan Ağa (ö. 1724) Enderun'da yetişti. Sultan III. Ahmet Han devrinde "serhânende" oldu. Arûz ve hece vezniyle yazdığı şiirlerinde "Hulûs, Hasan, Hulûsî" mahlâslarını kullandı. İkiyüzden fazla dînî ve dindışı formda eser bestelemiştir.

Bu yüzyılda yaşadığı bilinmesine rağmen kaynaklarda vefat tarihine rastlanmayan Niznâm (bazı eserlerde yanlış olarak -Tîznâm- ifadesi kullanılmıştır) *Yusuf Çelebi,* devrin önemli bestekârlarındandır. İstanbul'da Yavuz Sultan Selim Camii na'thanı idi. Kaynaklarda ismi "Na'than Yusuf" olarak geçmektedir. Abdülbâkî Ârif (ö. 1713)'in "mi'râciye"si başta olmak üzere na't, tevşîh, durak ve ilâhî formlarında eserler bestelemiştir.

"Dragman Zâkiri Ahmed" başlığı ile güfte mecmualarında dînî eserlerine sıklıkla rastlanan *Şeyh Ahmed Vefki Efendi* (ö. 1748), Dragman tekkesi şeyhi meşhur mutasafvvıf-şâir İsâ Mahvî Efendi (ö. 1715) ve Derviş Ali Şîruganî'den istifade etti. Cuma vâizliğinin yanısıra Dragman tekkesi zâkirbaşılığı ve Eyüp'teki Abdülmecîd-i Sivâsî tekkesi şeyh vekilliği vazifelerinde bulundu. "Vefkî" ve "Derviş Ahmed" mahlâsıyla şiirler de yazan Ahmed Vefkî, na't ve ilâhîleri yanında bilhassa tevşîhleriyle tanınmıştır.

İlmiyeye mensup bir aileden gelen *Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi* (ö. 1753) de bu yüzyılın önemli ilim ve devlet adamları ile mûsikîşinasları arasında yer almaktadır. Şâirliğinin yanı sıra dil ile ilgili çalışmaları ve eserleriyle de tanınan Esad Efendi'nin mûsikî ile doğrudan alâkalı eseri "Atrabü'l-Âsâr fî Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr"dır. "Tezkire-i Hânendegân" ve "Tezkire-i Mûsikîşinâsân" olarak da tanınan bu eser Sadrâzam Nevşehirli Dâmâd İbrahim Paşa'ya ithâf edilmiş olup içerisinde Sultan I. Ahmed Han ile Sultan III. Ahmed Han devirleri arasında yetişmiş 100 kadar bestekârın hal tercemeleri

bulunmaktadır. Dînî ve dindışı eserlerinden ancak çok azı günümüze ulaşabilmiştir.

Bazı dinî eserler bestelemesine rağmen daha çok beste ve şarkıları ile tanınan Şair, İstanbullu Halifezâde Tahir Efendi (ö. 1774) ve ilmiye sınıflanma mensup, Sultan III. Ahmed Han devrinin ünlü şâir ve hânendelerinden Üsküdarlı *Hâfız Süleyman Rıfat Efendi* de bu devrin önemli musikişinaslarındandır. Atraba'l-Âsâr'da yirmi civarında beste, semâî ve şarkı bestelediği kaydedilmiş ise de elyazması birçok güfte mecmuasında dinî eserlerine rastlanmaktadır.

Dinî sahada vermiş olduğu eserlerle tanınan ve "Buhûrîzâde-i sânî (ikinci Buhûrîzâde) diye şöhret bulan Abdülkerîm Efendi (ö. 1778), İstanbul'da Kocamustafapaşa'daki Sünbülî hânkâhı zâkirbaşısı iken, Eyüp'te Şâh Sultan tekkesi şeyhliğine tayin edildi ve vefatına kadar bu vazifesini devam ettirdi. "Kemter" mahlâsı ile manzumeler de kaleme alan Abdülkerîm Efendi'nin eserlerinden beş ilâhîsinin zamanımıza ulaştığını Öztuna, "Ansiklopedisi"nde zikretmektedir.

İstanbul'da doğduğu halde uzun süre Bursa'da oturduğundan Bursalı Sâdık" diye tanınan *A'mâ Sâdık Efendi*, bestelediği bestenigâr âyini ile tanınmıştı. Dînî ve dindışı birçok eserine elyazması mecmualarda rastlanıyorsa da günümüze bunlardan ancak birkaç tanesi ulaşabilmiştir.

Asrın son yarısında büyük şöhret kazanmış mûsikîşinaslardan biri de *Vardakos'ta Ahmed Ağa* (ö. 1794)'dır. Daha çok "Musâhib Ahmed Ağa" olarak bilinir. Amasya civarındaki bir kasabada doğdu ve küçük yaşta İstanbul'a gelerek saraya alındı. Daha sonra Mevleviyye tarîkatına intisap ederek uzun süre Galata ve Yenikapı Mevlevihanelerine devam etti. Bilâhare Sultan III. Selim zamanında musâhipler arasına alındı ve bu hükümdardan büyük ilgi gördü.

Bestelediği hicaz, nihâvend ve sabâ âyininden sonuncusu unutulmuştur. Abdürrahîm Dede (Şeydâ Hâfız), Küçük Mehmed Ağa ve Hacı Sadullah Ağa ile beraber besteledikleri Tâhir makamındaki "kâr" da aynı âkibete uğramıştır. İcad ettiği "ferahfezâ" makamı ve bulduğu "darb-ı hüner" adıl 19 vuruşlu usûl, ona mûsikî sahasında önemli bir yer temin etmiştir.

Mûsikî dünyasında, şiirlerinde kullandığı "Şeydâ Hâfız" mahlâsı ile tanınan *Abdürrahîm Dede* (ö. 1800), asrın ikinci yarısında yetişen değerli mûsikîşinaslardandır. İstanbul'da yaşadı. Küçük yaşta hâfız olduktan kısa bir süre sonra gözlerini kaybetti. Sonraları uzun müddet devam ettiği Mevlevîhanelerde mûsikî sahasında kendisini yetiştirdi. Hayatının son yıllarında Sultan III. Selim Han'dan yakın ilgi gördü. Kaynaklarda Yenikapı ve Üsküdar Mevlevihanelerinde kudümzenbaşılık yaptığı kaydedilen Şeydâ Hâfız, neyzen olarak da devrin önemli üstâdları arasında yer aldı. Bestelediği ırak, isfahân ve hicâzeyn makamlarındaki üç âyinden sadece ırak âyini zamanımıza gelebilmiştir.

Birçok kıymetli bestekâr ve sanatçının yetişmesinde önemli rolü olan Yenikapı Mevlehvihanesi'nde otuz yıla yakın şeyhlik yapan *Ali Nutkî Dede* (ö. 1804), devrin ileri gelen mûsikîşinaslarındandır. "Nutkî" mahlâsıyla bazı şiirler de kaleme alan Nutkî Dede, Hamâmîzade İsmail Dede (ö. 1846)'nin mûsikîdeki hocalarındandır. Eserlerinden zamanımıza sadece şevkutarab âyini ulaşabilmiştir. Ayrıca "Defter-i Dervişân" adlı, Yenikapı Mevlehihanesi hakkında çeşitli bilgilerin yer aldığı bir esere başlamış ancak bitiremeden vefat etmesi üzerine esere kardeşi Abdülbâkî Nâsır Dede (ö. 1821) tarafından devam edilmiştir.

Gerek bestekârlık ve gerekse icrâ alanında gayet zengin bir devir olan XVIII. yüzyıldan sonra XIX. yüzyılda, Osmanlı toplumundaki "batılışaşma" süreci çerçevesinde, Türk mûsikîsi bestekârlarının da yavaş yavaş bu etkiden nasiplerini almaya başladıklarını görüyoruz. Özellikle bestecilik alanında Türk mûsikîsinin en parlak dönemlerinden biri olan XIX. yüzyılı, bu görüşü açısından değerlendirmek yerinde olacaktır.

---

1 *Buhârî. Kitâbü't-tevhîd.* Burada "kulak vermek", büyük bir arzu ve istekle dinlemek ve işitmek anlamında mecâzî olarak kullanılmıştır.

2 *Buhâri. Kitâbu Fezâili'l-Kur'ân* Burada söz konusu edilen mizmârın birçok anlamı vardır. Düdük, kaval gibi nefesli mûsiki aletlerine verilen bir isim olduğu gibi; nağme, terennüm ve hoş sadâ mânâlarına da gelmektedir. Bu hadis'te Ebû Mûsa'nın sesinin güzelliği, nağmesinin tatlılığı mizmâra benzetilmiştir.

KAYNAKLAR

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik u Tahkik,* Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, 1242/I

Ali Enver, *Semâhâne-i Edeb,* İstanbul 1309/

Aşık Çelebi, *Meşâiru'ş-Şuara* (neşreden: G.M. Meredith-Owvens), London 1971

Esrar Dede, *Tezkire.* Fatih-Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Tarih, 756

Fatin, Tezkire, İstanbul, 1271.

İsmail Belîğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân,* Bursa 1302.

Mehmed Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr,* İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, 6204.

M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul 1981.

Mehmet Ziya, *Yenikapı Mevlevihânesi,* İstanbul, 1329.

Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, *Mecmuâ-i İlâhiyyât,* Süleymâniye Kütüphanesi, Esad Efendi, 3397.

Aynı müellif, *Tuhre-i Hattâtîn* (neşreden: İbnülemin Mahmud (Kemal)), İstanbul 1928.

Nuri Özcan, *Onsekizinci Asır'da Osmanlılar'da Dînî Mûsikî,* İstanbul 1982, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi).

Aynı Müellif, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'ndeki II. Maddeler:* "Ahmed Vefkî Efendi", "Cilt II. sayfa: 158; "Ali Şirugani", Cilt: I. sayfa: 454; "Hafız Kömür Efendi", Cilt: XV, sayfa: 93; "Hâfız Kumral", Cilt: XV, sayfa: 93-94; "Hafız Post" Cilt: XV, sayfa: 100-101; "Hasan Ağa Enfî", Cilt: XVI, sayfa: 285-286; "Hasan Efendi, Zâkiri", Cilt: XVI, sayfa, 319; "Itrî Efendi, Buhûrîzâde", Cilt: XIX sayfa:220-221.

Sadedin Nüzhet Ergun, *Türk Musîkisi Antolojisi,* Cilt: I-II, İstanbul 1942-1943.

Salim, *Tezkire,* Dersaâdet 1315.

Subhi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Musikisi.* Cilt:I-V, İstanbul 1933-1953

Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Mûsikî ve Semâ',* İstanbul 1976

Şeyhi, *Vekâyiu'l-Fuzalâ,* Fatih-Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Tarih, nr. 731

Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi,* Cilt: I-II, Ankara 1990.

OSMANLI DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ ÖRNEKLERİNE BİR BAKIŞ

DR. SONGÜL KARAHASANOĞLU ATA
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MÜSİKİSİ DEVLET KONSERVATUVARI

Dünyadaki tüm halklar gibi, Türk halkının da kendine özgü bir müziği vardır. Yüzyıllardır insanlarımız acılarını, sevinçlerini, aşklarını, düşüncelerini, ihtiyaçlarını, kısaca; tüm duygularını, kendilerini ifade ettikleri sözcüklere ve müziklere dökmüşlerdir. Kimin bestelediği belli olmayan binlerce, onbinlerce türkü, dilden dile günümüze dek süregelmiştir. Bazı istisnaları olmakla birlikte, türkülerin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı bilinmez. Bunlar da çoğu zaman, yaşadıkları dönemlerini tahmin edebildiğimiz saz şairlerine ait deyiş ve türkülerdir. Zira, saz şairlerinin "*mahlas*" kullanma keyfiyetine bağlı olarak tarihi olayları, kahramanlıkları veya diğer sosyal olayları işledikleri deyişler ve türküler, saz şairlerinin yaşadığı dönemler hakkında bizlere ışık tutan belli başlı ürünler olmaktadır. Bu ürünler, genellikle halk arasında sözlü bir gelenek içerisinde yaşatılmakla birlikte, bilhassa Osmanlı Dönemi içerisinde, son üç yüz yılda yazılmış "*cönk*", "*sığırdili*", "*supara*", "*tezkire*", "*tarih*", "*divan*", "*güfte antolojisi*", "*seyahatname*" vs. gibi bazı belgelerde de yer alırlar.

Elimizde, tarihi süreç içerisinde, âşık sanatına tanıklık eden en eski müzik eseri, 1528'de, Macaristan'da Türklere esir düşerek, 13 yıl Türklerle birarada yaşayan ve 1560 yılında öldüğü bilinen Bartholemeus Georgievitz'in seyahatnamesinde görülen bir deyiştir. Bartholemeus Georgievitz, hatıralarında; "Türklerin şairlerine, *âşık* denildiğini ve âşıkların, şiirlerini 11 heceli dizelerden kurduğunu", bildirdikten sonra, şu dörtlüğü vermektedir:[1]

Bir iken beş-on eyledim derdimi
Yaradandan istemişem yardımı
Terk eyledim zeminimi yurdumu
Ne eyleyim yenemezim derdimi

Adı bilinmeyen bir İspanyol tarafından yazılarak 1557'de İspanyol Kralı Felipe'ye sunulan el yazması bir eserde de, aynı dörtlük "*Şiir ve Şarkı*" olarak yer alır. Bu iki ayrı eserde yer alan türkünün, Kanuni dönemi'ne ait olduğu anlaşılmaktadır.[2]

Osmanlı Dönemi halk mûsıkîsinin en verimli kaynakları, âşık sanatı içinde görülür. Türk kültüründe önemli bir yeri bulunan âşıklık geleneği bize bazı eserlerin zamanı hakkında bilgi verir. Osmanlı Devleti'nden önceki dönemlerde de var olan âşıklık geleneği bu dönemde de yaşamış ve günümüze değin taşınmıştır. *Âşıklık* kelimesi bazen *saz şairi* olarak da adlandırılmaktadır. Bu bir gelenektir ve "âşıklık geleneğinde, şiir söylemede olduğu gibi mûsıkîde de, usta malı kullanılır. Âşıklar gerek kendi şiirlerini gerekse eski usta âşıkların şiirlerini, hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Bir ustaya bağlanan çırak, ustasından sadece söz söylemeyi değil, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir."[3] Tarihi kaynaklar, aşık sanatının sadece halk arasında değil, kimi zaman beylerin, paşaların ve devletin ileri gelen entelektüel sınıfının konaklarında ve hatta sarayda padişah huzurunda hayat bulduğunu belirtir. IV. Murad'ın Türk halk edebiyatın-

Kopuz çalan âşık
(İsmail Cezrî, Kitâbü'l-Hey'et-ü ve 'l-eşkâl, 1459).

dan hoşlandığı, hatta; Musa Çelebi için hece vezni ile türkü bile yazmış olduğu kaynaklarda yer almaktadır"[4]

Günümüzde gittikçe azalan âşık sanatının temsilcisi âşıklar, Kozluklu'ya göre; Osmanlı İmparatorluğu memleketlerinde, hatta; Tanzimat'tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar mühim bir mesleki zümre halinde devam etmekte ve İmparatorluğun her tarafında bunlara tesâdüf olunmakta idi. Araştırmalarımızı daha evvelki asırlara doğru uzatacak olursak, maddi ve manevi mütecânis bir medeniyet sistemi içinde yaşayan bu büyük İmparatorluk'un içtimâî yapısı içinde, bu saz şairlerinin hükümetin kontrolü altında teşkilatlanmış hususi bir zümre teşkil ettiğinin ve cemiyetin bazı belli sınıflarının bedii ihtiyaçlarını karşılayan hususi bir organizma mahiyetinde olduğunu çok açık bir surette görürüz".[5] Osmanlı Devleti döneminde saz şairlerine bakış açısını belirten yazar XVI-XVII-XVIII-XIX. yüzyıl. saz şairlerinin onlarcasını tek tek ele alarak incelemiştir. Yine aynı yüzyıllarda saz şairlerinin söylemiş olduğu ağıtlar da incelenmiştir.[6]

Haydar Sanal da, 17. yüzyıl saz şairlerinden *Armutlu* hakkında yazdığı "*Çöğür Şairi Armutlu*" başlıklı monografik eserinde, Ali Ufkî'nin *Mecmûa-i Sâz u Söz* adlı yazma eserinden çevirdiği[7] Armutlu'ya ait mûsıkî örneklerine yer vermiştir.[8] Bilindiği üzere Türk Müziği tarihinde önemli bir yeri olan Polonya asıllı Ali Ufkî'nin (1610-1677?) saraya giriş tarihi 1632-1639 yılları, ayrılış tarihi de 1651-1657 yılları arasında olduğu tahmin edilmektedir.[9] Bu süreç içinde *Ufkî* sarayda yaptığı bir çok işin yanında, Türk klasik ve halk müziğine ait bir çok bilgiyi kağıda dökmüş ve eseri notaya almıştır. Bu notalar arasında âşık müziği örnekleri de vardır.

Yine bu konuda Dr. Recep Uslu da, basılmamış bir eserinde: "*Saz şairlerinin bazılarının Fatih zamanında yaşadığını, "Mecma'ü'n nezâir" ve "Câmi'ü'n nezâir"deki kayıtlardan bilmekteyiz. Daha sonraki devirlerde tespit edildiği gibi, muhtemelen o devirlerde Anadolu ve İstanbul'da saz şairleri aile, sohbet, düğün toplantılarında, bayramlarda, Ramazan eğlencelerinde saz çalıp türkü söylerlerdi*" sözleri ile Fatih dönemi âşık sanatı hakkında bizlere bilgi iletmektedir.[10] Yine basılmamış bir diğer eserinde de, 1732 tarihli *Mustafa Ağa Güfte Mecmuası*'ndan yeni yazıya aktarılan türkü örnekleri bulunmaktadır.[11] Burada örnek türkülerden birinin kısa bir bölümünü sunuyoruz;

Türkü.
Be gâzilerin bu aşka düşeli
Yine kendi kendim verdim engine
Başım alub şu yerlerden gideli
Divâneyim mestâneyim ben gine

Gâzileri cenk yüzünde göreyim
Kalkan alub meydanlara gireyim
Yarın hak divânına nice varayım
Cümlesinden günahkarım ben gine

Gerçi âşıklar gafletinden uyanur
Uyumaz da sağ yanına dayanur
Bazı yiğit kendi kendin beğenür
Meger gezüb rast gelmemiş dengine

İsmail'em bu sözleri hub anlar/
Zemânede fukarayı kim dinler/
.....
Şimdi rağbet dilber ile zengine

Çöğür, IX. yüzyıl (Mesud Cemil Koleksiyonu).

Etem Ruhi Üngör de, baskıya hazır eserinde, 4. Mehmet Dönemi'nde [1685] yaşamış *Çöğürî Osman*'ın, harem kızlarına öğretmen tayini hakkında arşiv vesikaları arasında rastladığı bir belgeye yer vererek, tarihe ışık tutmaktadır. Aynı eserde, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nden alınma Sultan Murat'ın [1623-1640] yasakladığı bir türkü ve *Preveze Deniz Zaferi* [1538] için yazılmış:

Deniz üstünde yürürüz
Düşmanı arar buluruz
Öcümüz komaz alırız
Bize Hayrettinli derler, türküsü de yer almaktadır.[12]

Halk müziği Osmanlı Devleti döneminde mehter müziğine de kaynaklık etmiştir. "Klasik Mehterhane'nin 1826'ya kadar gelen son çağlarından kalma bir kayıtta "*Türkü*", "*Ezgi*", "*Kalenderî*" gibi halk mûsıkîsi eserlerini, repertuvarında bulundurduğu anlaşılıyor.[13]

Osmanlı Dönemi'nin önemli Türk yerleşim bölgelerinden biri olan Saray-Bosna Kütüphanelerindeki yaz-

ma defterler üzerine bir araştırma yapan ve araştırmalarını bir kitapta toplayarak yayımlayan Dr. Hamdi Hasan'ın, tespit ettiği en eski üç türkü metni, 1697 yılında meydana gelen "Sarajevo Felaketi" ile ilgilidir. Hamdi Hasan, eserinde; yazmalar ve defterler arasında tespit ettiği toplam 372 türküye ver vermiştir.[14]

Osmanlı ülkesinde, halk edebiyatı metinlerini 1880'li yıllarda derleyerek, yayımlama imkanı bulmuş olan Macar araştırmacı İgnacz Kunos'dan da burada söz etmek gerekir. Kunos bu dönemde, yüzlerce türkü sözü derlemiş yazıya geçirerek günümüze ulaştırmıştır.[15]

Tabii ki çok daha kapsamlı ve uzun süreçli bir çalışma ile bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak, biz, Osmanlı Devleti döneminde, halk müziğine sadece yazılı belgelerle değil, halen yaşayan türkülerimizle de bakabiliriz.

Osmanlı Dönemi'nde cereyan eden tarihi ve sosyal olayları anlatan aşağıdaki birkaç dörtlük de, bize ışık tutacak değerde, orjinal sözlü kaynaklar olarak yazılı eserlerde görülmektedir ve büyük çoğunluğu günümüzde halen beğeni ile söylenmektedir. Sözgelimi; Genç Osman'ın Bağdat Seferi için söylenmiş şu türkü:

İptidâ Bağdat'a sefer eyledi
Hopladı hendeği geçti Genç Osman
Allah Allah dedi girdi meydana
Kaleye bayrağı dikti Genç Osman[16]

Kanuni Sultan Süleyman zamanında Hindistan müslümanlarına yardım için gönderilen Türk denizcilerinin Murat Reis türküsü:

Bir gemimiz vardır telli varaklı
Yelkenleri kırmızı yeşil direkli
Tayfamız da vardır arslan yürekli
Rabbim nasip eyle bize karayı
Evvelden karayı sonra sılayı
Üsküdar ardında var idi bağlar
Murat Reis durmuş dümende ağlar
On bir ay deyince göründü dağlar
Rabbim nasip eyle bize karayı
Evvelden karayı sonra sılayı
Geldi bir kuş kondu serene
Bizden selam olsun dosta yarene
Bir Acem kölesi karayı görene
Rabbim nasip eyle bize karayı
Evvelden karayı sonra sılayı

1645-1669 yılları arasında süren Girit savaşı için söylenen türkü:

Sarı yapracağım sarı
Girit'e gönderdim yari
Yılkılası Girit şarı
Sefer döndü mü döner mi
Girit'in taşı kayası
Atlıdan çoktur yaya
Yeniçeriler ağası
Sefer döndü mü, döner mi
Sular akar taşa taşa
Yiğitler girer savaşa
Haber eyle Hasan Paşa
Sefer döndü mü, döner mi

1736 yılında başlayan ve yıllarca süren Belgrat Savaşı için söylenen dörtlükler:

Belgrat'ta neylediler nettiler
Top attılar kalelerin yıktılar
Sağ bedene yeşil bayrak diktiler
Aman imdat diye ağlar Belgrat
Gidi küffar senin işin hiledir
Evliyalar içimizde biledir
Aman imdat diye ağlar Belgrad
Hazreti Ali de düldüle bindi
Şol dolu hendekler kan ile doldu
Aman imdat diye ağlar belgrad
Yüreğimde can kalmadı üzüldü
Urum'dan Acem'den imdatçı geldi
Aman imdat diye ağlar Belgrad.[17]

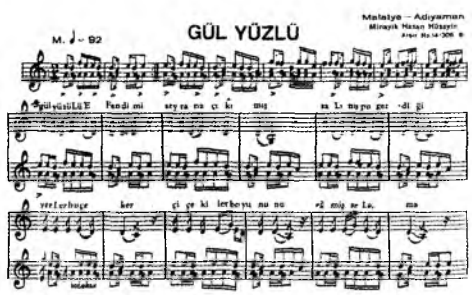
Plevne Zaferi için söylenen [1877-1878] türküler:

Tuna nehri akmam diyor
Etrafımı yıkmam diyor
Şanlı Gazi Osman Paşa
Plevne'den çıkmam diyor
Tuna nehri akar gider
Etrafını yıkar gider
Şanlı gazi Osman Paşa
Moskofları kırar gider.[18]

Osmanlı Dönemi içindeki, halk müziği varlığından söz ederken burada sadece adını zikredebileceğimiz Estergon, Özü, Bender Kalesi türküleri; Sivastapol türküsü, Mısır türküsü, Genç Osman Türküsü gibi kahramanlık türkülerinin yanı sıra yıllarca süren ve kaybedilen acılı Yemen, Cezayir savaşlarının türkülerini de örnek gösterebiliriz. Özellikle 380 yıl Osmanlının egemenliğinde kalan Yemen üzerine söylenmiş çok fazla türkü vardır. Bu sürede Yemen'de sık sık ayaklanmalar olmuş ve 1. Dünya savaşı sonunda Osmanlı Devleti'nden ayrılmıştır. Burada yüzbinlerce şehit verilmiştir. Yemen ile ilgili bilinen çok fazla türkü olmasına rağmen biz burada sadece birini örnek olarak vereceğiz;

Havada bulut yok bu ne dumandır
Mahlede ölen yok bu ne figandır
Şu Yemen illeri ne de yamandır

Adı Yemen'dir
Gülü çimendir
Giden gelmiyor
Acep nedendir
Burası Muş'tur
Yolu yokuştur
Giden gelmiyor
Acep ne iştir



Muzaffer Sarısözen'in derlediği Malatya-Adıyaman yöresinden "Gül Yüzlü" türküsü.

Kışlanın önünde redif sesi var
Açın çantasında bakın nesi var
Bir çift kundurayla bir de fesi var

Adı Yemen'dir
Gülü çimendir
Giden gelmiyor
Acep nedendir
Burası Muş'tur
Yolu yokuştur
Giden gelmiyor
Acep ne iştir

SONUÇ

Osmanlı Devleti döneminde yaşamış yüzlerce saz şairinin: Dadaloğlu'nun; Köroğlu'nun söylemiş olduğu türküler, asırlar boyunca yaşanan tarihin canlı birer şahidi olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Orta Asya'dan, Anadolu'ya; Osmanlı Devleti'nin gelişme döneminde ise; Kuzey Afrika'ya, Balkanlara ve Orta Avrupa'ya kadar ulaşan ve çağlar aşarak Türkiye Cumhuriyeti dönemine ulaşan "*Halk Müziği*" mirasımız, dinamik yapısı ile yüzlerce yıl daha yaşayacak en değerli milli varlığımız olarak geleceğe taşınacaktır.

---

1 Bülent Aksoy [Dr.], *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsıkî*, İstanbul, 1994, Pan Yayıncılık, s.28.
2 Bülent Aksoy [Dr.], *a.g.e*, s.29.
3 Süleyman Şenel, "Âşık Müziği", *İslam Ansiklopedisi*, T.D.V. Yayınları, İstanbul, 1991, s.553.
4 M. Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1989, c.1, s.177.
5 M. Fuat Köprülü, *Türk Saz Şairleri*, Milli Kültür Yayınları, Ankara, 1962.
6 Muhan Bali, *Ağıtlar*, Ankara, 1997, Kültür Bakanlığı.
7 Ali Ufki, [Haz. Prof. Dr. Şükrü Elçin], *Mecmûa-i Saz ü Söz*, İst., 1976, MEB,
8 Haydar Sanal, *Çöğür Şairleri 1: Armutlu*, İstanbul, 1974, Otağ Matbaası, s.24-28.
9 Cem Behari, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.14.
10 Recep Uslu [Dr.], *<<Fatih Devri'nde Mûsıkî ve Mûsıkîşinaslar>>*, [Basılmamış Eser].
11 Recep Uslu [Dr], *<<Mustafa Ağa Güfte Mecmuası>>*, [Basılmamış Eser].
12 Etem Ruhi Üngör, *<<Hatıra ve Belgelerle Yüzyıllar Boyunca Türk Mûsıkîsi>>*, [Basılmamış Eser].
13 Haydar Sanal, "Yaşayan Mehter", *Kök*, No.5, 6/1981, İstanbul, s.8.
14 Hamdi Hasan [Dr.], *Saray-Bosna Kütüphanelerinde Türkçe Yazmalarda Türküler*, Ankara, 1987, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 782, s.7.
15 İgnacz Kunos [Haz.: Ali Osman Öztürk [Doç. Dr.], *Türk Halk Türküleri*, İstanbul, 1998, Türkiye İş Bankası Yayınları.
16 Halil Atılgan, *Çukurova Türküleri-1*, Ankara, 1998, Adana Valiliği Yayınları, s.5.
17 Cahit Öztelli, *Evlerinin Önü*, İstanbul, 1972, Hürriyet Yayınları, s.686-687.
18 Plevne Zaferi için İgnacz Kunos'da burada zikredilen kitabında iki farklı türkü örneği vermiştir.

AŞKERÎ MUŞİKÎ: MEHTER

OSMANLI'DA MEHTER
741
AŞKERÎ MUŞİKÎ GELENEĞİ VE
MEHTERHÂNENİN BİR KURUM OLARAK YERLEŞME SÜRECİ
751

OSMANLI'DA MEHTER

T. NEJAT ERALP
İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ MÜDÜRÜ

"Nerde Alem-i Resulûllah olsa orada
Tabl'u Âl-i Osman dahi bulunmak gerektir."

MEHTER'İN TARİHÇESİ

A- Giriş

Her milletin kendine özgü bir mûsikîsi ve her mûsikînin de kendine özgü bir icra şekli vardır. Kökü orduya dayalı ve çok eski bir geçmişe sahip Türk Milleti'nin de diğer dünya milletlerinden gerek anlam ve önem yönünden, gerekse müzik ve icra yönünden tamamen ayrı özelliklere sahip bir topluluğu ve müziği vardır. İşte bu topluluk *Mehteran* ve müziği de *Mehter Müziği*'dir.

Kelime anlamı olarak *"Mehter"* çeşitli eserlerde, çeşitli şekilde manalandırılmıştır. Muzikacı, çadırcı, kavas gibi. Burada alınması gereken anlam ise *"Mehteran-ı Tabl'u Alem"*e yani çalıcı Mehterlere uygunluğu nedeniyle *"Muzikacı"* deyimidir.

B- Mehterin Doğuşu ve Ortaya Çıkışı

Mehter'in doğuşunu Orta Asya Türk Tarihinde aramak gerekir. Zira temel enstrüman olan *Davul* ve temel terim olan *Nevbet vurma* geleneği ilk şekilleriyle burada karşımıza çıkar. Orta Çağ uygarlığının Batı'daki egemenlik sembolü olan Flâma, Arma-Sembol ve Taçların doğudaki karşılığı Bayrak, Tuğ ve Davul'dur. İslâmiyet öncesi Orta Asya Türk Devletlerinde Kurultay'ın açılış ve kapanışında, Hakan'ın Kurultay'a gelişinde davulların çalınıp, tuğların çekildiği bir çok kaynaklarda anlatılmaktadır. VIII. ve IX. yüzyıllarda yalnız davul ve ilkel borularla vurulan Nevbet, XI. yüzyılda köş, davul, boru ve zil ile vurulmaya başlanmıştır. XII. yüzyılda *Nây-ı Türkî* adı verilen Türk borusunun da enstrümanlar grubuna katılması ile Mehter bugünkine yakın şekliyle ortaya çıkmıştır.

Teşkilat ve enstrümanların gelişimine paralel olarak Mehter Müziği de bir evrim geçirmiştir. Toplumun yapısına ve göreneklerine uygun olarak bir Askeri Müzik şeklinde ortaya çıkan Mehter Müziği, Türk toplumunun fikir hayatında, teşkilat ve teşrifatında, din ve dünya görüşünde kültür alışverişi nedeniyle oluşan diğişimler sonucunda belirli özellikleri olan bir mûsikî haline dönüşmüştür. Bilhassa, XV. ve XVI. yüzyıllardan itibaren müzik ustası kişilerin eser, icra ve enstrümanlar alanında yaptıkları çalışmaların günümüzde bilinen Mehter Müziği'nin doğuşunda büyük katkısı olmuştur.

Hekimbaşı Abdülaziz Efendi, Zurnazen Ahmed Çelebi, Ali Ufkî, Kutb-ı Nâyî Osman Dede bu ustaların en önde gelenleridir. Türk müzik tarihinde başlı başına bir bölüm olan Mehter Mûsikîsi, asırlarca Türk Ordusu'nun her yürüyüşünde ön safta bulunmuş, girdiği her yere girmiş ve en Kutsal duygularla bir toplumun ruhunu beslemeyi başarmıştır. Din, devlet, özgürlük, birlik ve beraberlik gibi kavramların nevbet başlangıcından, Gülbank'ın sonuna kadar en geniş anlamda yerleşmesini amaçlayan Mehter, aynı zamanda Türk Devletlerinde bağımsızlık ve egemenlik düşüncesinin kutsal bir simgesi olmuştur.

C- Osmanlı İmaparatorluğu'nda Mehter

Mehter'in Osmanlı devlet teşkilatına girişi ve kuruluşu hakkında hemen, hemen bütün kaynaklar küçük bir ayrıntılar olmakla beraber aynı görüşte birleşmişlerdir. Bu görüşe göre, 1281 yılında Aşiret beyi olan *Osman Bey* 1284'de Anadolu Selçuklu Devleti Sultanı II. Gıyasüddin Mes'ud tarafından Beylik Fermanı ile mükafatlandırılmış, 1289'da da Anadolu Selçuklu Devleti'nin uç beyi olmuştur. İşte Osmanlı Mehteri de bu fermanla beraber ortaya çıkmıştır. Zira, II. Gıyasüddin Mes'ud bu fermanla birlikte Osman Bey'e Tuğ, Tabl ve Nakkare de gönderilmiştir.

Bu olayı zamanımıza aktaran en önemli kaynak olan Feridun Bey'in *Münşaat-ı Feridun* adlı eserinde belirtildiğine göre bir ikindi vakti Sultanın elçisini ve gönderdiği ferman ve hediyeleri ayakta karşılayan Osman Bey, Beyliğini kutlayıp ilan eden ilk Mehter Nevbetini de ayakta dinlemiştir.

Türk askeri bandosundaki müzisyenler.
(Kassel, Landsbibliothek, 1580)

Osman Bey'in mehteri ayakta dinlemesi olayı, *Fatih*'e kadar geçen Osmanlı hükümdarları tarafından bir gelenek olarak kabul edilmiş ve Hükümdar kapısında vurulan nevbetleri, padişahlar ayakta dinlemişlerdir. Bir yanda bağımsızlık veren Selçuklu Sultanı'na, diğer yanda da dînî bir anlam taşıyan *Gülbank*'a karşı saygı niteliğini taşıyan bu gelenek lüzumsuz olduğu gerekçesiyle *Fatih* tarafından kaldırılmıştır. Bununla beraber, mehterin teşkilat olarak büyük bir ilerleme kaydettiği devir de yine Fatih devri olmuştur. Doğu'nun büyük mûsikîşinaslarından *Abdülkadir Meragi*'nin oğlu *Abdülaziz Efendi,* Fatih adına bir mûsikî eseri yazmış, İstanbul'da Batı Rönesansı doğrultusunda gelişen san'at hareketlerine, müzik alanında bir yenilik sayılabilecek *Demirkapı Nevbethanesi*'nin açılışı ve çalışmalarına da katılmıştır. Evliya Çelebi'den öğrendiğimize göre bu Nevbethane ile şehrin diğer belirli yerlerinde yatsı ve seher nevbeti vurulması kanunu da Fatih tarafından konulmuştur. Kânûnî Sultan Süleyman (1520-1566) ise zafer sonrası kurulan divanlarda ve bayram divanlarında da nevbet vurdurmuş ve böylece Nevbet'in resmi niteliğini ortaya çıkarmıştır.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda padişahlar, devletin kuruluşuyla birlikte hayat bulan bu kurumu sürekli değişikliklerle aynen yaşatmışlardır. Mehterhâne-i Hâkâni ve Mehterhâne-i Hümâyûn, nevbetleri ile bir ihtişam ve bağımsızlık sembolü olarak varlığını sürdürmüş, bunun yanısıra Askerî ve İdarî mekanizmayı yürüten devlet ileri gelenleri de kuruluşları içinde rütbelerine göre kat'ları olan, kanunname ve emirnamelerle sınırlı mehterhaneler kurmuşlardır.

Muhtemelen Kânûnî Sultan Süleyman zamanında düzenlenen bu kanunnamelerle Askerî ve İdarî yönetim bölümlerinde vezir ve ona muadil rütbelerle, daha üst rütbelere Mehter kurma hakkı verilmiştir. Bunun sonucu olarak Osmanlı Kara Ordusu'nun bir kuruluşu olan Mehter'in, Dezin Kuvvetleri'nde de kurulması olanağı ortaya çıkmıştır. Kubbe Veziri olan kaptan paşalar ve Kaptan-ı Derya'lar kendi teşkilatları içerisinde mehterler kurmuşlar gemilerin sefere çıkışlarında, hücum anında ve zaferlerden sonra gemilerde nevbet vurdurmuşlardır. *Celâloğlu Mustafa*'nın *Tabkat-ül Memâlik* ve *Derecât-ül Mesâlik* adlı eserinden öğrendiğimize göre Rodos Seferi sırasında *Nevbet-i Osmani* vurulmuş ve Kapdan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa 1538'de *Preveze Savaşı*'na başlama emri verirken nevbet vurdurarak sancak açtırmıştır.

Mehter, teşkilat ve kuruluşundaki bu değişimlere paralel olarak müzik ve icra yönünden de birçok gelişmeler göstermiştir. Toplumun sanat ve kültür alanındaki yenilenmeleri müzik dalında etkilemiştir. XVII. yüzyılda sarayın mûsikî öğretmeni Hanende Recep Çelebi, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa, Eyyûbî Mehmet Çelebi, aynı zamanda tarihçi olan Solakzâde Mehmed Hemdemî XVIII. yüzyılda devrinin büyük mûsikî ustalarından olan Sultan III. Selim (1789-1807)'in mûsikî çalışmaları

ve yaptıkları besteler Mehter Müziği'nin yenilenmesinde ve repertuarın gelişip genişlemesinde belli başlı faktörler olmuşlardır.

Sultan II. Mahmud devri (1808-1839), Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı anlamdaki köklü ıslahatları getirirken ne yazık ki aynı zamanda köklü bir geleneğin ve kuruluşun zayıflamasına ve hatta ortadan kalkmasına neden olmuştur. 1826 da Yeniçeri Ocağı söndürülünce Yeniçeriliği hatırlatan ve yansıtan herşeye karşı bir saldırı dönemi başlatılmıştır. Dinsel yönden dokunulmazlığı bulunan mezarlara ve mezartaşlarına bile yeniçerilere ait oldukları gerekçesiyle saldırılmış, Yeniçeri Mehterlerin mezarları ve mezar kitabeleri yok edilmiş, temeli Yeniçerilere dayanan Mehter de bu dönemde eski itibarını yitirerek yok olma ortamına getirilmiştir.

Saray ve çevresinde yanlış bir tutumla "Frenk usulü mûsikî temâşası" yayılırken II. Mahmud'ta bu Batı'nın kötü kopyacısı düşünceye olanak tanır bir biçimde Mehter'i ihmal ederek Batı'daki örneklerine uygun bir *"Bando"* kurulmasını istemiştir. Nihayet, Padişahın bu isteğine uygun olarak yapılan hazırlıklar tamamlanmış kurulan ilk Osmanlı Bandosu'nun başına önce *Fransız Manguel,* sonra da 1828 de İtalyan *Giuseppe Donizetti* önce rütbesi albay iken sonra generalliğe terfi ettirilmiş ve Askerî Bandolar tarihine *Donizetti Paşa* adıyla geçmiştir. 1831 yılında *Muzika-i Humayûn*'un resmen faaliyete geçirilmesiyle de 500 yıllık geçmişi bulunan Mehter'in tarihinde karanlık devir başlamıştır.

Türk askeri bandosundaki müzisyenler. (Schweiger, 1577-1581)

D- Mehter'i Yeniden Kurma Çabaları

Mehterin sessiz ve kendi kaderine terkedilmiş durumu XIX. yüzyıl sonlarına kadar devam etti. XX. yüzyılın başlarında II. Meşrutiyet'in 1908'de ilanından sonra Müze-i Askerî-i Hûmayûn'un (bugünkü askerî müze) Ferik *Ahmet Muhtar Paşa* tarafından kurulmasıyla birlikte Mehter, tarihinde ve bu kez çok uzun sürecek olan bir kuruluş dönemine girmişti.

Müze-i Askerî-i Hûmayûn'un ilk müdürü olan Ahmet Muhtar Paşa, müzisyen *Celal Esad Arseven* ile birlikte Mehter'i yeniden canlandırma çabalarına girişmişti. Çeşitli kaynaklardaki Mehter'e ait kuruluş, kıyafet ve icra bilgilerinden yararlanılmış ve binbir güçlükle bir Mehter Takımı kurulmuş ve ilk konserini de 1911 yılında Celal Esad Arseven başkanlığında Tepebaşı gazinosunda vermişti. 1914 yılında ise *Mehterhâne-i Hakanî* Ahmet Muhtar Paşa'nın yönetiminde resmen kurulmuş ve Mehterbaşılığa da Eyyûbî Ali Rıza Şengel getirilmişti. Böylece Mehter'in tarihindeki 88 yıllık ilk sessizlik devri sona ermiş oldu.

1917 yılında zamanın Harbiye Nazırı *Enver Paşa* kişisel gayretlerle yaşatılmaya çalışılan Mehteri aslına uygun bir şekilde ordu bünyesinde teşkilatlandırmayı ve devletin maddi olanakları ile daha verimli bir duruma getirmeyi planlamıştır. Bu nedenle orduda kurulacak mehterler için bir emir (Ordu-yu Humâyûnda Mehter Takımları'nın Teşkiline Dair Ta'lîmâtnâne, Der Sa'âdet, Matba'a-i Askeriye 1333 "1917") ve yönerge yayınlanmıştır. Fakat ne var ki bu dönem de 1918 Mondros Mütarekesi ve onu izleyen yıllardaki buhranlar yüzünden yedi yıllık bir ömürle sona ermiştir. Bundan sonra Mehter, Cumhuriyet devrine kadar çok zayıf bir icra gücü ile sadece bir şekil olarak Askerî Müze'de varlığını sürdürmüştür.

E- Cumhuriyet Devri'nde ve Günümüzde Mehter

Ahmet Muhtar Paşa'nın gayretleri ile Askerî Müze'de yaşatılmaya çalışılan Mehter, Cumhuriyet Devri'nde de aynı durumunu korumuştur. Ancak bir yanda ilgisizlik, diğer yanda maddî yoksunluk, zaten varlık, yokluk arası bir yaşama kavgası veren Mehter'i etkisiz ve silik bir duruma getirmiştir.

1935 yılında Milli Müdafaa Vekili Zekâi (Apaydın) Bey *"Aslına nazaran kifayetsizlik"* gerekçesi ile Mehter'in çalışmalarını tamamen durdurarak teşkilatı kapatmıştır.

Batı'da devletler, modern bandoların yanında ilk kuruluşlarını aslına uygun bir biçimde yaşatmak için çaba sarfederken bizdeki bu uygulamanın doğruluğu, ıslah ve ihya kararının alınıp alınmayacağı hakkında bir tartışma bile açılmamıştır.

Bu tarihten sonra Mehter dağılmıştır. Bir kısım Mehteran, Mehterbaşı *Hasan Tahsin (Parsadan) Bey*'in çevresinde toplanarak Mehter'in yaşaması gerektiği görüşünü savunmuşlar ve Mehter'in yeniden kurulması için mücadeleye hazırlanmışlardır. Fakat ne onların ısrarlı başvurmaları ne Besim Atalay'ın Mehter konusunu Büyük Millet Meclisi'ne kadar götürerek bir lâyiha ile yeniden kurulmasını teklif etmesi bir sonuç vermemiş ve kösler, davullar bir kere daha susmuştur.

BUGÜNKİ MEHTER VE KURULUŞU

1952 yılında şimdiki İngiltere Kraliçesi *II. Elisabeth*'in babası *VI. George*'un ölümü nedeniyle düzenlenen cenaze törenine Türkiye'den Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Genelkurmay Başkanı Org. Nuri Yamut katılmışlardır.

Cumhurbaşkanı Bayar, törene tarihî kıyafeti ve enstrümanları ile tarihî müziğini icra ederek katılan İskoç *Gayda* takımına gösterilen ilgiyi görmüştür. Bunun üzerine kapatılışının akisleri hâlâ devam eden Mehter'in yeniden kurulması için Genelkurmay Başkanı'na gerekli direktifi vermiştir.

Atlı mehter (Schweiger, 1577-1581).

1952 yılı, bugün çalışmalarını aralıksız olarak sürdüren günümüz Mehteri'nin kuruluş yılı olmuştur. Genelkurmay II. Başkanı Org. Nurettin Aknoz'un emir ve direktifleri ile o zaman ki Askerî Müze Müdürü Nazım Ertan ve Mehterbaşı Darbukacı adıyla anılan Hasan Tahsin Parsadan'ın gayretli ve titiz çalışmaları Mehter'i yeniden gün ışığına çıkarmıştır. Çalışmaları ve kuruluşu, Genelkurmay Başkanlığınca hazırlanan Askerî Mehter Yönergesi ile bir esasa başlanmış, eski mehterlerin yardımları ile müzik repertuarı yeniden düzenlenmiş ve yeni bestelerle zenginleştirilmiştir.

2 Mart 1952'de kurulurken, üç katlı olan Askeri Müze Mehter Takımı, 1953'de altı katlı, 1968'de de bugünkü dokuz katlı durumuna getirilmiştir.

Askerî Müze'nin ilk müdürü Ahmet Muhtar Paşa'dan beri Askerî Müze'nin tarihi müzik bölümünü oluşturan Mehter, bugün de sürekli ve titiz bir araştırma, çalışma içerisinde bulunmakta ve gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında ilgiyle, takdirle izlenen bir tarihi müzik topluluğu niteliğini devam ettirmektedir.

MEHTERDE TEŞKİLAT VE TEŞRİFAT

A- Mehterde Genel Teşkilat ve Mehter Çeşitleri

Mehter, Osmanlılar'da teşkilat olarak *"Emir-i Alem"* adı verilen yüksek rütbeli bir memurla, saraya ve padişaha bağlı resmî bir devlet kuruluşu niteliğini taşımıştır. Önceleri yalnız hükümdar kapısında nevbet vuran bu kuruluş, sonraları ve muhtemelen Kanuni Sultan Süleyman'dan sonra devlet teşkilatının vezirlik ve eşiti rütbelerle yönetilen bölümlerinde de kurulmuştur. Vezir-i Azam, Kubbe Vezirleri, Deftardar, Reisülküttab, Beylerbeyi, Sancak Beyleri kanunnamelerle bir esasa bağlı olarak Mehter çaldırmak hakkına sahip olmuşlard.r. Bu mehterlerin kat sayıları ve kuruluşları ise vezirin devlet protokolündeki yerine ve rütbesine göre yine kanunnamelerde belirlenmiştir. En büyük Mehter olmak üstünlüğü de Padişah Mehteri'ne ait olmuş ve XVII. yüzyılda oniki kat'a çıkarılmıştır. Böylece resmî devlet mehteri iki bölüme ayrılmış, saraya ait olana *"Mehterân-ı Tabl'u Alem-i Hâssa"* diğerine de *"Mehterân-ı Tabl'u Alem"* adı verilmiştir.

Bir de bunlardan başka savaş, zafer, sultan düğünü, şehzadelerin sünnet düğünü için yapılan büyük törenlerde padişahın huzurunda geçit resmi'nde bulunan esnafın önünde giden *Esnaf Mehterler*'i vardır. Esnaf Loncaları tarafından o günki törene katılmak ve olayı kutlamak amacıyla derleme olarak kurulmuş olan bu mehterler resmî mehterlerin dışında kalmışlardır. Bunlar aynı zamanda

mehterbaşı olan Esnafbaşıların izniyle zaman zaman halk tarafından tertiplenen düğün, dernek gibi genel ve özel eğlencelere katılmışlar ve eğlence mûsikîsi icra etmişlerdir.

Bir Padişah Mehterhanesi olan "*Mehterân-ı Tabl'u Alem-i Hâssa*" yönetim yönünden incelenecek olursa, yönetici ve yönetim bölümleri olarak aşağıdaki şekilde kurulmuş olduğu görülür:

Emîr-ı Alem

Mehterbaşı Ağa — Baş Mehter Ağa

Zurnazenbaşı Ağa ve Zurnazen Bl. | Boruzenbaşı Ağa ve Boruzen Bl. | Nakkarezenbaşı Ağa ve Nakkarezen Bl. | Zilzenbaşı Ağa ve Zelzen Bl.

Tablzenbaşı Ağa ve Tablzen Bl. | Köszenbaşı Ağa ve Köszen Bl. | İç Oğlan Başçavuşu ve Cengâniler

Alemdârân Bölüğü Sancaktarları | Şakirdân Bölüğü Öğrenciler

EMÎR-İ ALEM

Saray protokolünde Yeniçeri Ağası'ndan sonra gelen ve Mehterlerin her türlü yönetim ve denetimlerinden sorumlu olan kişidir.

MEHTERBAŞI AĞA

Emîr-i Alem'e karşı sorumlu olan Mehterbaşı Ağa, Mehter'in en yüksek rütbeli subayıdır. Aynı zamanda Zurnazen bölüğünün de başı (Zurnazenbaşı Ağa) olup, müzik ve icra şefi görevini yürütür.

BAŞMEHTER AĞA

Bir görevi de Tablzen Bölüğü'nü yönetmek olan Başmehter Ağa Mehter'in ikinci yüksek rütbeli subayıdır. Müzik yönünden Mehterbaşı Ağa'ya, yönetim yönünden ise Emîr-i Alem'e bağlıdır.

ZURNAZEN BÖLÜĞÜ

Zurna çalanların bölüğüdür. Başlarında aynı zamanda Mehterbaşı Ağa göreviyle de yükümlü bulunan Zurnazenbaşı Ağa bulunur.

BORUZEN BÖLÜĞÜ

Nefîrîyân Bölüğü de denilen bu grup, boru çalanlardan kurulmuştur. Başlarında subay rütbesinde Boruzenbaşı Ağa bulunmaktadır.

NAKKAAREZEN BÖLÜĞÜ

Nakkaare adı verilen ritim sazları çalanların meydana getirdiği bir bölüktür. Başlarında yine subay rütbesinde Nakkaarezenbaşı Ağa vardır.

ZİLZEN BÖLÜĞÜ

Zenççiyân Bölüğü adı da verilen bu bölüğü zil çalanlar meydana getirmişlerdir. Başlarında subay rütbesinde olan Zilzenbaşı Ağa bulunmaktadır.

TABLZEN BÖLÜĞÜ

Tabbâlîn Bölüğü de denilen bu bölüğü Davul çalanlar meydana getirmişlerdir. Başlarında Baş Mehter Ağa'lık görevini de yürüten Tablzenbaşı Ağa bulunur.

KÖSZEN BÖLÜĞÜ

Kös çalanların bölüğüdür. Başlarında Köszenbaşı Ağa veya başka bir deyimle Serkûs-î Ağa bulunur ve subay rütbesindedir. Köszen Bölüğü önceleri yanlızca Hassa Mehterleri ile Vezir-i Azam ve Serdâr-ı Ekrem Mehterlerinde kurulmuştur. III.Selim'den sonra ise genelleştirilerek padişah mehterinin bir özelliği olmaktan çıkmıştır.

ALEMDÂRÂN BÖLÜĞÜ

Sancak ve bayrakları taşıyanlardan oluşan bölüktür.

ŞAKİRDÂN BÖLÜĞÜ

Bir İçoğlan Başçavuşu'nun yönetiminde Cevgân adı verilen çıngıraklı âsâları taşıyan çavuşlardır. Mehterin okuyucu grubunu oluşturan bu genç personelin hepsi subay sınıfına dahil edilmişlerdir. XVIII. yüzyıl sonlarında kurulan bu sınıfın mevcudu dokuz kişidir.

B- Mehter Kıyafetleri

Mehter'de görev alan kişilerin kıyafetleri hakkında kesin ve detaylı bilgiler olmamakla beraber çeşitli kaynaklardaki minyatür, resim ve bilgilerden yararlanılarak Mehter Kıyafetleri konusunu aydınlatmak mümkün olmuştur. Bugün Topkapı Sarayı minyatürlü el yazmaları koleksiyonunda bulunan *Surnâme-i Vehbî* minyatürleri, *Hünernâme* minyatürleri ve Mahmut Şevket Paşa'nın *Osmanlı Teşkilât ve Kıyafet-i Askeriyyesi* adlı eseri ile Arîfî Paşa'nın *Mecmua-i Tesâvir-i Osmaniye* (Arifi Paşa Albümü) adlı eseri bu konudaki başlıca kaynaklardır.

Elde edilen bilgilere göre Mehter kıyafetlerini iki bölümde incelemek mümkündür:

1- SUBAY KIYAFETLERİ

Mehterbaşı Ağa, Başmehter Ağa, Sazbaşı Ağalar ve Cevgânilerin giymek hakkına sahip oldukları kıyafettir. Bu kıyafette;

Başta: Türban sarılı, al renkte destâr kavuk

Sırt'ta: Üst'lük; al renkli kaput veya aynı renkte çuha biniş. Alt'lık; Sarı renkte içlik, belde dolama kuşak ve onun altında bacakta al çuha çakşır.

Ayakta: Sarı renkte yemeni.

2- ER KIYAFETLERİ

Mehter'deki subay kadrosunun dışında kalan personelin giydikleri kıyafettir. Bu kıyafette ise;

Başta: Türban sarılı yeşil, mor, lacivert veya siyah renkte destâr kavuk.

Sırt'ta: Üstlük; Kavuk rengine uygun yeşil, mor, lacivert veya siyah renkte çuha biniş. Alt'lık; Biniş rengine uygun renkte içlik, belde dolama kuşak ve onun altında bacakta al renkte çuha veya bezden yapılmış çakşır.

Ayakta: Kırmızı renkte yemeni.

D- Mehter Sazları

Mehter sazları, Mehterin tarihçesinden de anlaşılacağı gibi çeşitli asırlarda çeşitli değişikliklere uğramıştır. Ana sazlar olan zurna, davul ve nakkareye ilave olarak yeni sazlarda mehter sazları arasına girmiştir.

Mehterin kuruluşundan itibaren geçirdiği evrimin incelenmesi başlıbaşına bir inceleme konusu olan Mehter Sazları, XIX. yüzyılın başlarında aşağıda sınıflandırıldığı şekli almıştır. Buna göre:

NEFESLİ SAZLAR

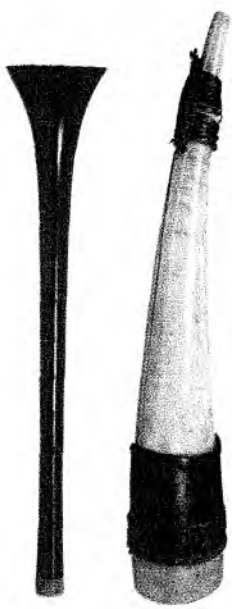
ZURNA

Mehterin baş sazı sayılabilecek olan zurnanın Surna veya Surnay olarak adlandırıldığı da görülür. Ağız kısmından uca doğru genişleyen bir boru şeklindedir. Üstünde yedi, altında ise bir delik vardır. Kaba zurna ve cura zurna olmak üzere iki çeşidi vardır. Mehterde kullanılan uzunluğu fazla ve sesi kalın olan, kaba zurnadır. Cura zurna genellikle tek davulla çalınır ve Mehter müziği için, ince ses çıkarması nedeniyle geçerli değildir.

MEHTER SAZLARI		
Nefesli Sazlar	Vurma Sazlar	Ziller-Çıngıraklar
Zurna	Davul	Zil
Boru (Nefir)	Nakkare	Cevgan
Mehter düdüğü	Kös	
Klarnet	Def	

BORU

Diğer bir adı da nefir olan boru da Mehterin nefesli sazlarındandır. Bir rivayete göre Alpaslan tarafından icad edildiği söylenen boruya XII. yüzyılda *Nây-ı Türkî* denilmektedir. Önceleri tunçtan, Osmanlılar devrinde ise pirinçten yapılan borular deliksiz ve perdesizdir. Ağızlıktan itibaren iki kıvrım yaparak uçta genişleyip açılır. Bugün kullanılmakta olan perdeli saz -*Trompet*- XX. yüzyılda Mehter sazları arasına girmiştir. Mehter müziğini boru ile çalabilecek elemanların temin edilememesi ve Mehterde de teşkilat olarak bir eksiklik bulunması bu sazın kullanılmasını zorunlu kılmıştır.



Zurna ve boru

MEHTER DÜDÜĞÜ

Bugün şekli ve yapısı hakkında bir bilgimiz bulunmayan bu saz hakkında bazı kaynaklarda isim olarak bahsi vardır. Yalnızca Mehter sazendelerinin mûsikî meşkettiklerini bilmekteyiz.

KLARNET

Türk Fasıl Mûsikîsi'nin sazlarından biri olan klarnet 1917'de Harbiye Nazırı *Enver Paşa*'nın bir talimatname ile kurmak istediği Mehter Takımları'nda saz kadrosuna alınmıştır. Fakat Mehter'de uygulaması hemen hemen hiç olmamış ve kaldırılmıştır.

VURMA SAZLAR *DAVUL*

Gerek Türklerin gerekse vurma sazların en eskilerinden olan davula köpürge, küvrüg ve tabl adları da verilmiştir. Yapı olarak davul, silindir şeklinde tahta bir kasnak, kasnağın her iki tarafına gerilmiş deriler, omuza asmak için kayıtandan meydana gelmektedir. Davul'un iki yüzü arası yani, silindir kasnağın yüksekliği XVI. ve XIX. yüzyıllar arasında bir hayli fazla iken sonraları bu yükseklik giderek azalmış ve bugünki formunu almıştır. Bir tokmak ve bir ince çubuk ile çalınır. Usul vuruşlarında tokmak genellikle düm'leri, çubuk ise tek'leri vurur.

Davul'un özelliklerinden birisi de çalındığı zamana göre adlandırılmasıdır. Örneğin, bir kale fethedildiği za-

man çalınan davul'a, Tabl-ı Beşaret 'Müjde Davulu', savaşta geceyle birlikte askerin dağılmasını ve birbirinden ayrı düşmesini önlemek için çalınan davula Tabl-ı Asayiş 'Dinlenme Davulu', savaşın başladığı an çalınan davula Cenk Tabl-ı veya Saf Tabl'ı adları verilmiştir.

NAKKARE

Mehterin vurma sazlarından biri olan Nakkare'nin bulunuşu hakkında kesin bir bilgi yoktur. İsim kökü Arapça'daki *Nakr*'-vurma kökünden gelmektedir. Tekkelerde çalınan türüne *"Kudüm"* esnaf mehterlerince çalınanına ise *"Çifte Nara"* adı verilir.

Üzerlerine deri gerilmiş iki bakır kâse ve onlara vurarak ritmik ahenk çıkaran iki değnekten ibarettir. Biri diğerinden biraz daha küçük olan bu kâseler, büyüğü üste gelecek şekilde sol kol ile sol omuz arasında taşınır. Usul vuruşlarında düm'ler sağ el ile büyük kâseye, tek'ler ise hem sol ve hem de sağ el ile küçük kâseye vurularak çalınır.

Nakkare önceleri atlı yürüyüşlerde Nakkarezen'in atının eğer önüne iki yana asılarak, yaya yürüyüşte bele asılarak, durarak çalışlarda bağdaş kurarak yerde çalınmıştır. Bugün ise omuzda çalınmaktadır.

KÖS

Kûs, Köbürge, Kûs-i Hâkâni diye de adlandırılan Kös, muhtemelen bakırdan yapılan altı dar, üstü geniş büyük bir kâse ile üzerine gerilmiş deve derisi ve çalmaya yarayan tokmaklardan meydana gelir. Kisler büyüklüklerine göre hayvanlar üzerinde taşınmıştır. Küçük olanlar at üzerinde biraz daha büyükler deve üzerinde, en büyükler ise fil üzerinde taşınmışlardır. Buna göre at kösü, deve kösü ve fil kösü diye büyüklük yönünden de sınıflandırılmışlardır. Savaşlarda düşmanın moral gücü üzerinde geniş ölçüde çıkardığı seslerle zayıflatıcı etkisi olan kösler, daima sancakla beraber olmuştur. Sancağın gitmediği veya bulunmadığı yerde kös de bulunmamıştır. Kösler usul vurmak yönünden çok zayıf olmasına rağmen etki ve ifade yönünden mehterin en güçlü sazı olmuştur.

DEF

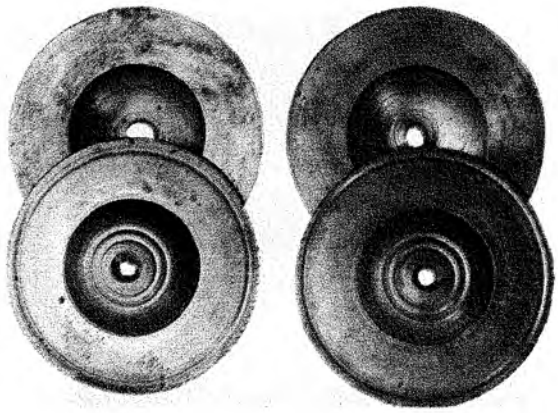
Def, genellikle esnaf mehterlerinde kullanılan bir çalgıdır. Bugün halen eski devirlerden gelen bir alışkanlıkla *Anadolu'da* düğün ve eğlencelerdeki müzik toplulukları tarafından kullanılmaktadır. Esnaf mehterlerin de kullanılmış olduğunu eski alayları ve saray düğünlerini gösteren minyatürlerden öğrenmekteyiz.

7-8 cm. genişliğinde bir ağaç kasnak ve bir yüzüne gerilmiş deriden meydana gelir. Kasnak üzerine açılan yarıklara deriye paralel olarak yerleştirilmiş madenî pullar vuruşlarda çeşitli ses çıkarılmasını sağlar. El ile deriye vurularak çalınan def, daha ziyade eğlence ve oyun havalarının geçerli bir sazıdır.

ZİLLER VE ÇINGIRAKLAR

ZİL

Çeng, zenç adları ile de anılan zil, Türk müziğinde bin yılı aşkın bir zamandan beri kullanılan müzik aletidir. Bugün bakır ve kalay karışımından yapılan ziller ortadan dışa doğru kabarıp yayvanlaşan tam daire şeklindedir. Ellerle birbirine çarpılarak elde edilen ses uzun bir rozonans devresi verdiği için keskin ve devamlıdır. Çarpışın kuvveti, sesin de kuvvetli ve daha çok tınlamalı çıkmasını sağlar.



Ziller

Önceleri ziller, dövme bakırdan yapılmıştır. Bilhassa tekkelerde çalınan ve halîle denilen küçük ziller bu yolla yapılmışlardır. Zillerin çalınması çalış şekline göre adlandırılır. Dik çalış, yatık çalış, üst ve alt uçları dokundurarak çalış ve halîlevî çalış zil çalışları içinde en belli başlılarıdır.

Ziller daha sonra XVIII. yüzyılda Avrupalılar tarafından da alınarak bando ve orkestralarda kullanılmıştır. Bugün müzik ve enstrümanlarla ilgili Batı kaynaklarında zillerden *"Cimbales Turques- Türk Zilleri"* diye bahsedilmektedir.

CEVGÂN

Cevgân, bir ince değneğin uçta çatallaştırılmış ve bu çatalların ucuna zincirlere bağlı çıngıraklar asılmış

şeklidir. Osmanlılar zamanında değnek kısmı gümüşten yapılan cevgânlar, el ile aşağı yukarı hareket ettirmek suretiyle çalınır. Çıngırakların kendi sesleri ile birbirlerine çarpmalarından doğan sesler, belirli bir ahenk sağlar. Bu ahengin elde edilmesi zamanla elde edilen meleke ve ustalıkla olmaktadır. Bugün cevgân çalanlar saz ve söz eserlerinin çalınması sırasında cevgânla usul tutmaktadır.

Osmanlılarda, içoğlan başçavuşunun cevgânı ayrı bir özellik taşımış ve bu cevgânın vezirin oda kapısı üzerindeki perdeye asılması içerde gizlilik taşıyan bir görüşmenin yapıldığına işaret sayılmıştır.

NEVBET VE DUA

NEVBET'İN ANLAMI

Kelime anlamı olarak Doğu mûsikîsinin bir kolu olan Nevbet, Mehterin müzikte uyguladığı san'at şeklidir. Askeri mûsikî ve oda mûsikîsi olarak iki bölümde incelenir. Mehterin uygulaması birinci bölümde görülmekle beraber XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren oda mûsikîsi uygulamaları da görülmüştür. Bu uygulamanın sonucunda ise *"İnce Mehter"* deyimi ortaya çıkmıştır.

Nevbet, Türk tarihinde yüzyıllar boyunca bir olay, bir oluş ve bir hareketi zaman içerisinde topluma bildiren kutsal bir saygı çağrısı olmuştur. İlk Türk devletlerinde Hakan otağlarında vuruluşundan, Osman Gazi'nin ayakta dinlediği ilk nevbet'e; savaşlara çağrıdan, zafer müjdecisi nevbet'lere değin hep aynı anlamı taşımıştır. Sonuç olarak Nevbet, kutsallık ve yüceliğin müzikle anlatımında en güzel ve en anlamlı bir anlatım şeklidir denilebilir.

NEVBET VURMA USÛLÜ

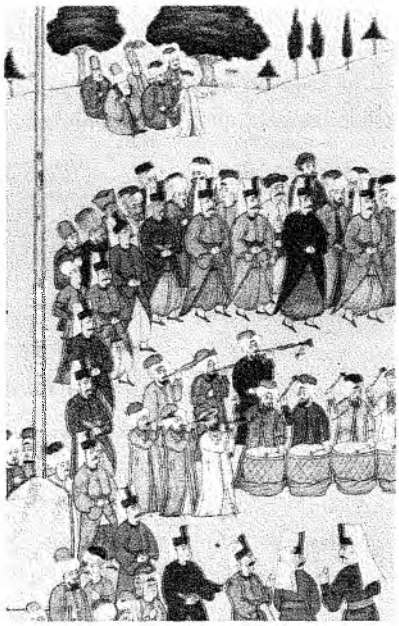
Nakkarezenbaşı Ağa'nın meydana gelip Sofyan usulünde üç defa nakkareye vurması ile Mehteran toplanır. Bu vuruş, nevbet nizamına davet şeklidir. Bir daireye yakın şekilde sıralanan Mehterler şu sıraya uyarlar: Sağ başta, çorbaşı ve yanında zırhlı muhafız ve kırmızı sancak ile bir kısım tuğ, daha sonra cevgâniler, okuyucu, zurnazenler, boruzenler, nakkarezenler, zilzenler ve davulzenler sıralanır. Arta kalan tuğlar ile yeşil sancak dairenin sol başında yer alır. Bağımsızlık sembolü olan kös ve ak sancak ise sıraya girmeyip bir saygı ifadesi olarak dairenin ortasında yer alır.

Mehteran nevbet nizamına geçtikten sonra, aynı zamanda Başmehter Ağa olan Davulzenbaşı Ağa davula vurarak Gülbank'çıyı davet eder. Gülbank'çı genellikle cevgâniler arasından seçilen gür sesli bir okuyucu olur. Bu çağrı üzerine yerinden bir adım ileri çıkan Gülbank'çı baş keserek verdiği saygı selamından sonra:

"-Vakt-i sürur-u safâ, Mehterbaşı hey, hey!.." diye bağırır ve aynı saygılı duruş içerisinde bir adım gerileyip yerine geçer. Bunun üzerine Mehterbaşı Ağa ağır ve vakur bir yürüyüşle takımın ortasına gelerek:

"-Merhabâ. ey mehterân" diyerek sağ eli göğsünde, hafifçe eğilip selam görevini yerine getirir. Mehterân da aynı vücut hareketi ile:

"-Merhabâ Mehterbaşı Ağa" diyerek selama karşılık verirler. Bu seremoniden sonra Mehterbaşı "Hasdur: Nevbet'e Selâ- Hazırol: Nevbet'e çağrı" komutu ile Mehteranı esas duruşa geçirir ve hemen sonra "-Der faslı (Rast, Uşşak vs. gibi makamlardan birini veya çalınacak marşın adını) diyerek bildiri komutunu verir. Bundan sonra da mehteran "Haydi, Yallah. (-Haydi, Ya, Allah) başlama komutu ile nevbet icrasına geçerler. Nevbette okunacak ve çalınacak parçalar sona erince *Gülbank* denilen mehter duası okunur. Duanın bitirilmesiyle birlikte gür sesli bir okuyucu tarafından "*-Nasrunminallahi ve fethun karib. Ve beşşiril mü'minîn*" âyeti okunur. Daha sonra bütün vurma sazların şiddetli vuruşları arasında Mehteranın yüksek tonda başlayan Allah âvâzeleri pes perdeye iner ve bütün mehteran yüksek sesle üç defa hep bir ağızdan *"Yektir Allah"* diye bağırarak nevbete son verirler.



Mehter Takımı.
(Levnî, Surnâme-i Vehbî)

NEVBET DUASI -GÜLBANK-

İslâm dininin belli başlı törenlerinden biri olan ve her kapının anahtarı olarak nitelendirilen dua'nın meh-

terde özel bir yeri vardır. İki bölümden oluşan mehter duasının birinci bölümünde önce Allah sonra Hz. Muhammed yücelendikten sonra bütün müslümanların sıhhat ve selameti ile orduların zaferleri için dileklerde bulunulur. İkinci bölümde ise cesaret ve kahramanlık övgülerinden sonra, sefere çıkacak, din ve devlet için çarpışacak mücahid'e uğurlama anlamında hayırlı dileklerde bulunulur.

İki tür mehter duası vardır. Birincisi normal günlerde nevbetlerden sonra yapılan ve *Eyyâm-ı Âdiye Gülbank'ı* adı verilen mehter duası, ikinci ordunun sefere çıkışlarında ve savaş sırasında yapılan *Cenk Gülbank'ı* denilen mehter duası.

EYYÂM-I ÂDİYE GÜLBANK'I

Allah, Allah. -Celîlü'l cebbâr. -Mu'inü's settâr. Hâliku'l leyl-i ve'n -nehâr. -Lâyezâl, zülcelâl, birdir Allah. Anın birliğine, Resul-ü Enbiyâ Peygamberimiz Cenâb-ı Ahmet-i, Mahmud-ı, Muhammed Mustafa. Âl-i evlâd-ı Resul-i Müctabâ imdâd-ı ruhaniyyetine. -Bilcümle âlem-i islâmın sıhhatü selâmetine. -Eb'ul Feth vel megazî Fatih Sultan Mehmed Han hazretlerinin avn-i inâyetine. -Aziz Cumhuriyetimizin beka-u temadisine. -Ordularımızın devam-ı Muzafferiyetine. -Üçler, yediler, kırklar, göçenler demine devrânına Hû diyelim Hûuu.

Zurnazen. (Hasan Tahsin Parsadan'ın tablosu)

Eli kan, kılıcı kan, sinesi üryan, ciğeri püryan. Meydân-ı Şehadette Allah yoluna revan. Kahrımız, gazabımız düşmana ziyan. Adû'dan korkmadık, korkmayız hiçbir zaman. Kur'an da zafer vaad ediyor hazret-i Yezdân. Uğrun açık olsun Serdâr-ı Mücâhid. Hüdâ kılıcını keskin eylesin ömrünü gün gibi bedîd. Fahr-ı Âlem-i hoşnud ettin. Hak, gazâ-yı ekberin etsin mübarek ve saîd.

Nasrun'minallahi ve fethun karîb ve beşşirilmü'minîn.

CENK GÜLBANK'I

Euzübillah, Euzübillah. Hüdâya şükr-ü bîhad. Lâ ilâhe illallah. El Melikü'l Hakku'l mübîn, Muhammed'ün Resullallah. Sadıku'l va'dü'l emîn. İnna Fetahnâleke Fethan mübîna. Ve yensurekallâhü nesran azizâ. Ey padişah-ı halifetullah, el islâm-ı alayke avnullah. Sensin haris-i dîn-i mübin. Haris-i şeriatullah. Uğrun açık olsun ey Padişahım. Ömr'ü ikbalin mezîd. Hüdâ kılıcını keskin eylesin, nûr-u şan satvetini gün gibi bedîd. İşte furkan-ı adalet, işte seyf-i şeriat. Tahtegân-ı mülkünü eylesin ta haşre kadar medîd ruh-i pak. Fahr-ı Âlem-i hoşnud ettin. Hak gazâ-yı ekberin etsin mübarek ve said. Duanın ikinci bölümü, eyyâm-ı Âdiye gülbankında olduğu gibidir.

Bugün Askerî Müze'de vurulmakta olan nevbetlerde çekilen gülbank günün şartlarına ve anlamına uygunluğu nedeniyle birinci tür olan Eyyam-ı Âdiye gülbankıdır. Cenk gülbankı Mehterin resmi görevinin sona erdiği 1826 tarihinden sonra yalnızca I. Dünya Savaşı sıralarında çok ender olarak söylenilmiş, Cumhuriyet döneminde ise tamamen kaldırılmıştır. Cumhuriyet döneminde sembolik ve kültürel anlamda yaşatılan Mehterde Eyyam-ı Adiye gülbanklarının 2. bölümüne yukarıda da görüleceği üzere "Aziz cumhuriyetimizin beka-u Temadisine, ordularımızın devam-ı muzafferiyetine" ifadeleri eklenmiştir.

F- İcra Olunan Eserler

Mehterde kuruluşundan itibaren genellikle Türk kahramanlığını öven, zaferlere işaret eden ve özellikle de dinlenildiği zaman orduyu ve askerleri galeyana getirerek savaşma arzusunu yükselten eserler icra olunmuştur. Bu eserlerin güfte ve bestelerinde daima din için, devlet için, millet için cihad etme, gazi veya şehit olma temaları ön plana çıkarılmıştır. Mehter savaş öncesi çaldığı bu eserlerle bir yanda Türk orduları için savaşı kutsal bir ortama taşırken düşman yönünde korku verici ve moral bozucu psikolojik bir güç yaratmıştır.

Bugünki yaptığımız tespitlere göre mehterde icra edilen eserler tarihsel açıdan en fazla XVI. ve XVII. yüzyıllara kadar inebilmektedir. Bunlar içersinde sahibi bilinmeyen Nevâ makamında hücum marşı, Meragâlı Abdül-

kadir'e ait Âmed nesimi, Solakzade'nin rast peşrevi, XVIII. yüzyılda bestelenmiş Evliya Çelebi'ye ait Yeniçeri marşı, Yusuf Paşa'nın neveser peşrevi sayılabilir. XIX. ve XX. yüzyılda Zekai Dede, Tambûrî Emin Ağa, Dede Efendi, Abdi Efendi, Tambûrî Osman Bey bunları takiben Lemi Atlı, Şemsettin Ziya Bey, Sadettin Kaynak, Tatyos Efendi, Tamburi Cemil, Bimen Şem, Refik Fersan, Münir Nurettin Selçuk gibi tanınmış mûsikîşinasların eserleri ile anonim folklorik müzik eserlerine de yer verilmiştir. Hatta, Cumhuriyet döneminden sonra sembolik olarak yaşatılan Mehterde yazılı bir kural olmamakla beraber Mehterbaşı olabilmek için mutlaka Mehterde icra edilebilecek bir eserin bestakârı olmak kaydı töresel olarak öngörülmüştür.

Mehterde mûsikîsinde bir yanda hamasi veya kahramanlık havaları icra olunurken diğer yanda toplumun duygularına yer veren toplumda önem kazanmış olayları işleyen eserlere de yer verilerek onu toplumsallaştırmak amacı da güdülmüştür.

Mehter mûsikîsi, gerek Mûsikî'de uygulanan usuller, makamlar ve gerekse müzikoloji yönünden başlıbaşına incelenmesi gereken bir konudur. Günümüzde bu konuda en detaylı araştırma Sayın Haydar Sanal tarafından yapılmıştır.

KAYNAKLAR

Cevad, Ahmed , *Tarih-i Askeri-î Osmanî,* Paris, 1882.

Rasim, Ahmed , *Osmanlı Tarihi,* İstanbul, 1326.

Celālzade, Mustafa, *Tabakat-ül Memalik ve Derecad-ül Mesalik,* İstanbul, 1937.

Danışman, Zuhuri, *Koçibey Risalisi,* İstanbul, 1972.

Eren, M. Ali, *Mehter Tarihi ve Marşları,* İstanbul, 1959.

Ergin, Osman, *Türkiye Maarif Tarihi,* İstanbul, 1939.

Evliya Çelebi, *Seyahatname,* İstanbul, 1984.

Gazimihal, Mahmud Ragıp, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi,* İstanbul, 1955.

Şevket Paşa, Mahmud , *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyesi*, İstanbul, 1325.

Neşri, Mehmed, *Kitab-ı Cihannümâ (Neşri Tarihi),* Ankara, 1957.

Pakalın, Mehmet Zeki, *Tarih Deyimleri Sözlüğü,* İstanbul, 1993.

Sanal, Haydar, *Mehter mûsikîsi,* İstanbul, 1964.

Tezbaşar, Ahmet, *Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları,* İstanbul, 1975.

ASKERÎ MÛSİKÎ GELENEĞİ VE MEHTERHÂNENİN BİR KURUM OLARAK YERLEŞME SÜRECİ

DR. HAŞMET ALTINÖLÇEK
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSIKİSİ DEVLET KONSERVATUARI

Savaşlarda birlikteliği güçlendirmesi yönünde mûsikîden büyük ölçüde faydalanılmıştır. Eski Türklerden gelen, bu gelenek, Osmanlı İmparatorluğu içinde genişleyerek, başlı başına bir kuruluş olarak yüzyıllarca yaşamıştır.

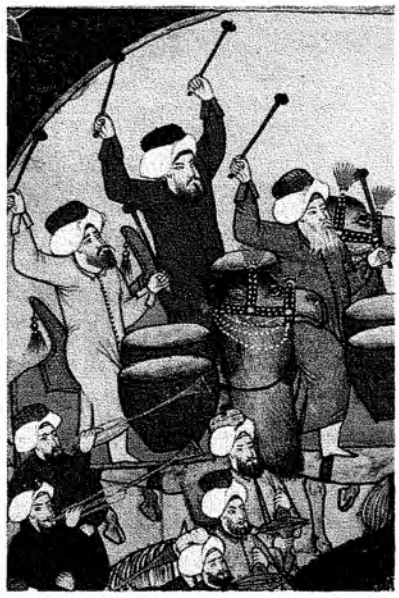
Türk hükümdarlarının hakimiyet alâmeti olarak davul ve sancak kullanmaları usulû, Türkler vasıtası ile İslâm âleminde de yaygınlık kazandı. Türkler kurdukları İslâm devletlerinde bu eski geleneği devam ettirdiler.

Askerî mûsikî takımları Abbasîlerde, Harzemşahlılarda, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nda, Anadolu Selçuklularında, İlhanlılarda, Memlûklerde ve Anadolu Beyliklerinde de görülmektedir.[1]

BÜYÜK SELÇUKLULARDA ASKERÎ MÛSIKÎ

Selçuklu hakîmiyeti ve Türklerin Orta ve Yakın doğuya gelmeleri güzel sanatların bir kolu olan mûsikîye büyük bir canlılık ve çeşitlilik getirmiş, mûsikî ordu ve saraylarda, göçebe obalarında, zâviyelerde (tekke) gelişme imkânı bulmuştur. Selçuklu saraylarında bayram ve düğün şenliklerinde, cülûs ve zafer merasimlerinde, elçi kabullerinde mûsikî büyük bir rol oynamıştır.[2]

Selçuklularda sultanların haşmetini gösteren ve her melîk ile emîr'in hâkimiyeti ölçüsünde bir müzisyen kadrosuna sahip olduğu bilinmektedir. Mûsikînin hâkimiyet alâmeti ve önemi nedeniyle sultanlardan melîklere ve emîrlere verilen ünvân ve sancak yanında daima bir de davul bulunmaktadır. Sultan Sancar (1086-1157), Anadolu'da yaptığı savaşlar ve kazandığı zaferler nedeniyle, Danışmend'li Emir Gâzi'ye sancak ve melîklik ünvanı verirken kapısında çalınmak üzere bir de davul göndermiştir.[3] Selçuklu saraylarında askerî mûsikî takımına nevbethâne (Osmanlı Devleti'nde mehterhâne) ve çalanlara da nevbetiyân (nöbetçiler) adı verilmektedir. Sultanların kapılarında "kök" adı verilen makamlara uygun olarak mûsikî aletleri ile günde beş nevbet çalınması (nevbet-i pençgâne) ve melîklerin kapılarında ise üç (sabah, öğle, ikindi vaktinde) çalınması Selçukların askeri mûsikîsi'nde atalarından gelen bir gelenek olmuştur.[4] Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nda ve Anadolu Selçukluları'nda nevbethâne'nin icra ettiği mûsikîye "nevbet" deniyordu. Nevbet: Muayyen zamanlarda icra edilen askeri mûsikî faslıdır. İbn Haldun "Mukaddime" adlı eserinde Türk devletlerinde ordunun önünde büyük bir "sancak" ve "tuğ" taşındığını ve bir çok bayraklar bulunduğunu, davul ve kös'ün Türkler tarafından kullanıldığını belirtmektedir.[5]



Surnâme'de mehter.
(Levni, ayrıntı)

Bayrak ile davulun Türklerde birbirinden ayrılmaz iki sembol olduğunu Kaşgarlı Mahmut belirtmektedir. Bayrağın altında nevbet vurulması da Türk devletlerinde yaygın olarak görülen bir gelenektir.[6] Türklerin ordu ve savaş gelenekleri nden eskilerden kalma bir çok izle-

rin Osmanlılarda da devam ettiği, sefer sırasında mehterin daima sancakların arkasında bulunduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Selçuklu sultanları seferinde daima çetr (çadır), sancak, bayrak ve askerî mûsikî takımı ile birlikte hareket etmişlerdir.[7] Ordugâh ve karargâhda, kös ve askerî mûsikî takımının düzeni ise eski askerî geleneklere bağlı kalmıştır. Selçuklu geleneği ile kök bakımından aynı olan İlhanlılar'da da bu geleneğin devam ettiği bilinmektedir. Arap gezgini İbn Batuta (1304 - ?1369) İlhanlı Ebu Said Bahadır Han'ın (ölm.1335) Bâğdat yakınında kurulmuş kamp yerinde görmüş olduğu askerî mûsikî takımını tasvir ederken, hakanın, hatunun ve komutanların ayrı davul ve takımlara sahip olduklarını, yola çıkış töreninin daima protokol sırasına göre düzenlendiğinden söz etmektedir.[8] Türklerin ordu ve savaş geleneklerinden eskilerden kalma bir çok izlerin Anadolu Selçuklularında da devam ettiği bilinmektedir.

Türk askeri bandosu.
(Erhard Reuwich, 1486, Sanctae peré grinationes)

ANADALU SELÇUKLULARI'NDA ASKERÎ MÛSIKÎ

Türklerin ordu ve savaş geleneklerinden eskilerden kalma bir çok izlerin Anadolu Selçuklularında da devam ettiği bilinmektedir.

Anadolu Selçuklularında da sultanlardan melîklere, emîrlere verilen ünvan ve sancak yanında daima bir de davul bulunuyordu. Tuğ ve davul verme yoluyla bağımsızlık ve yetki tanıma geleneği İslâmiyet'ten önceki bütün Türk devletlerinde yaygın bir uygulama olarak görülmektedir. Bayrak ile davul yetki ve bağımsızlık belgesi sayılıyordu. Bayrak ile davulun elden gitmesi ile idare ve ordu da dağılmış oluyordu. Davul ile devletin en yüce sembolü olan sancak birbirinden asla ayrılamazdı. Çünkü, davul Türklerde devleti simgeliyordu. Selçuklu hükümdarı 1284 yılında Osman Gazi'ye (1258-?1326) egemenlik alâmeti olarak tuğ, alem, tabl (davul) ve nakkare göndermiş, bir fermanla kendisini Söğüt ve havalisine uç beyi yapmıştı.[9] Tarihçi Aşıkpaşaoğlu bu olayı şöyle tasvir etmektedir:

"İstiklâl fermanı Osman Şah'a Eskişehir'de bir ikindi vaktinde gelmişti. İkindi vakti nevbet vuruldu. Osman Gazi ayağın durdu. Ta şimdiye değin kim Âl-î Osman Gazi seferde nevbet urulsa ayağın dururlar".[10]

Müzikolog Gazimihal, Selçuklu askerî mûsikîsi'nde zurnanın kullanılmadığını ve savaşla ilgili eski metinlerde zurna adından hiç söz edilmemiş olduğuna işaret etmektedir.[11] Savaşlarda zurna yerine, ezgiyi seslendirmede hiç bir kıvrak yeteneği olmayan, sadece işaret vermek amacıyla prinçten yapılmış "nefir" veya "bûk" adı verilen uzun boruların kullanılmış olduğu düşünülürse, savaş mûsikîsinin melodik yapıdan yoksun, askerlere sadece işaret ve komut veren davul ve boruların ritmik gürültüsünden oluştuğunu düşünebiliriz. Ancak sultanların ve melîklerin kapıları önünde her gün makamlara göre icra edilen askeri mûsikî de, ezgiyi seslendiren bir tek aletin zurna olduğu düşünülürse Selçuklu askeri mûsikî takımında zurnanın da kullanılmış olduğu mümkün görünmektedir.[12] Türk dünyasında kopuz ve davul gibi yaygın olarak çalınan zurna, aslında sipsili bir Türk borusu olup, özellikle Osmanlı mehter takımlarında görülmüştür.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra ortaya çıkan beyliklerde Selçuklu Devleti'nin teşkilâtı esas alınmış ise de, bunların askerî mûsikî teşkilâtları hakkında detaylı olarak bir bilgi yoktur. Ancak Aydınoğulları ve Germiyanoğulları'nda askerî mûsikî takımlarının bulunduğu bilinmektedir. Bunların arasında bulunan Osmanlı Beyliği ise askerî mûsikî geleneğinin devamını sağlamakla kalmayıp, onu büyük bir teşkilât ve düzen içersinde geliştirmiştir. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Beyliklerinde ise özellikle İlhanlı askerî teşkilâtının hakim olduğu görülmektedir.[13]

OSMANLI'DA ASKERÎ MÛSIKÎ (MEHTER MÛSIKÎSİ)

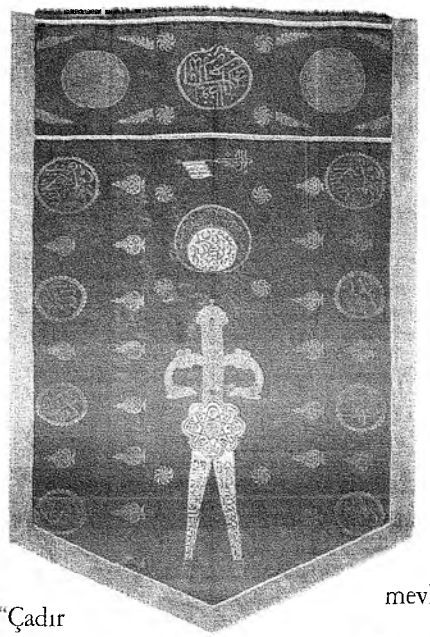
Selçuklu hükümdarlarından II. Gıyaseddin Mesud'un Ertuğrul Gazi'nin oğlu Osman Bey'e 1289 yılında bağımsızlık fermanıyla beraber berat, tuğ, bayrak, davul ve nakkare göndermiş olması, Osmanlı mehterhanesinin bu tarihten itibaren kurulmuş olduğuna işaret eder.

Evliya Çelebi, Selçuklu sultanı tarafından Osman Gazi'ye sunulan ilk davul ile ilgili bir gelenekten söz eder. Evliyâ'nın anlattığına göre, davul kırmızı örtülere sarılı idi. Bu tabl-ı kebir Osman Gazi'nin (1326-1359) oğlu Orhan'ın Bursa'daki mezarı üzerinde asılı durmaktadır.

Mehter deyiminin Osmanlılar'da ne zamanlardan beri yer ettiği kesin olarak belli değildir.

Mehter, Farsça "mihter" kelimesinden gelmekte olup, "en büyük" ve "pek ulu" anlamını taşır. Bazı İslâm devletlerinde "saray teşkilâtında görevli memur ve vezir" anlamında da kullanılmıştır.

Osmanlılarda mehter adıyla anılan resmi görevlilerden askerî mûsikî kurumu veya takımı olan mehterlere " Çalıcı Mehterler" ve "Mehterân-ı Tabl-ü Alem" denir. Çalıcı mehterler mehter mûsikîsi icrasıyla meşgul olmaktadır. Padişah ve paşaların çadırlarını kurmak ve toplamak gibi görevi olanlara ise "Çadır Mehterleri" veya "Mehterân-ı Hayme" denir. Sarayda, vezir ve paşaların konaklarında, iç hizmetlerini görmekle yükümlü olanlara da "İç Mehteri" denir.[14]



Altın işlemeli bir sancak. (İstanbul 1810-1811)

Türk Askerî Mûsikîsini ilk geliştirme hareketleri Fatih devrinde yapılmıştır. Babası II. Sultan Murad'ın sarayında başlayan mûsikî faaliyetleri bu hususta temel teşkil etmiştir. Çünkü bu padişah aydın, teşkilâtçı, sanatkâr ve mûsikî sever bir kişiliğe sahip bulunuyordu.

II. Sultan Murad çağında başlayan ve Fatih devrinde devam eden ilim ve sanat faaliyetlerine uygun olarak İstanbul'da Demirkapı'da nevbethane yaptırıldı. Demirkapı nevbethanesi, Fatih devrinden III. Selim devrine kadar mehterler tarafından kullanılmıştır. Bu nevbethanede ve şehrin diğer yerlerindeki nevbet yerlerinde yatsı ve seher vakitlerinde nevbet çalınması yasasını Fatih Sultan Mehmet koymuştur.[15]

Kanunî çağında zirvede bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet teşkilâtı çok genişletilmiş, yasalar çıkartılırken "Mehterhâne"de unutulmamıştır. Bu kuruluşa yeni imkânlar sağlanmış, çalışması, kıyafeti, icra şekli ile ilgili yasalar ile yeni ilkeler getirilmiştir. Şahzade ve vezirlerin, varlıklı kimselerin bile mehter takımlarının bulunması zarureti gibi kurallar ise Kanunî çağında ortaya çıkmıştır.

Osmanlılarda mehter teşkilâtına bağlı iki türlü mehterhane vardı. Bunlar resmi teşkilâta bağlı olan çalıcı mehterler (Tabl-ü Alem Mehterleri) ile esnaf mehterleriydi.

Esnaf mehterleri çarşı esnafından kurulu olup maaşlı ve kadrolu değillerdi. Mehter başılar vasıtası ile mehterhâneye bağlıydılar. Esnaf mehterlerinin, resmi yerlerin dışında kalan nevbethânelerde günde üç kez "nevbet" vurmaları "Fatih yasaları" ile belirlenmiştir.

Mehter takımı, padişah savaşta ise çadırının önünde, barışta ise Topkapı Sarayı'nın Demirkapı mevkiinde ikindi vakti nevbet vururdu. Yedikule'nin bir kale olmasından ötürü burada 40 kişilik bir mehter takımı vardı. Bu takım günde 3-4 nevbet vururdu. Ayrıca Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Rumeli Hisarı, Yeniköy, Kavak Yeni Hisarı, Beykoz, Anadolu Hisarı ve Kız Kulesi'nde de mehter takımları vardı. Her gece yatsı namazından sonra üç fasıl, semt halkını namaza uyandırmak için, seher vaktinde de üç nevbet vurulurdu. Sadrazam, kaptan-ı deryanın, vezirlerin beylerbeylerinin, sancak beylerinin ve yeniçeri ağasının da mehter takımları bulunuyordu.

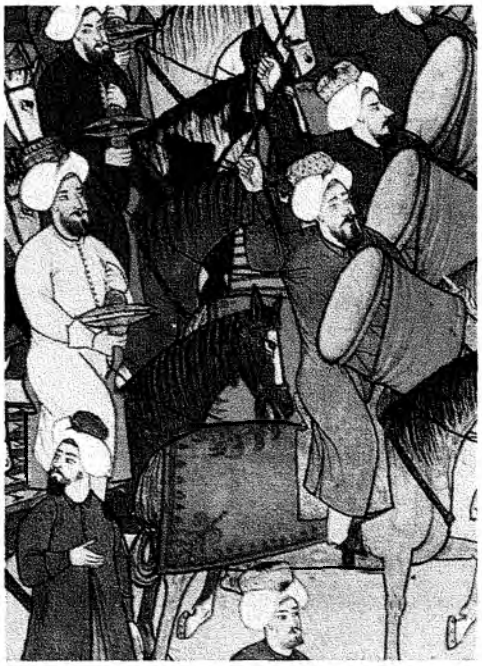
Mehter takımının büyüklüğü, onun çok katlı olmasına bağlıdır. Takım'da bir enstrüman'dan kaç adet bulu-

nur ise mehter enstrüman sayısı kadar katlı olur. Örneğin: üç zurna, üç davul, üç zil vs. var ise o mehter üç katlıdır.

Üç katlı mehter takımları uc beyleri, beş katlı vezirler, yedi katlı sadrazamlar ve dokuz-oniki katlı mehter takımları ise padişahlar tarafından kurulmaktadır.

Osmanlı devletinde padişaha mahsus mehtere "Mehterhane-i Hakanî" veya "Mehterhane-i Hümayun" denirdi.

Evliyâ Çelebi padişahların oniki kat mehterhânesi ve yirmi çift beyaz develer üzerinde seksen adet hakanî kösleri bulunduğunu yazmaktadır. 1755 ve 1776 tarihlerine ait mehterân-ı tabl-u alem maaş defterinde, biri zurnacı başı olmak üzere onaltı zurnazen, sekiz nakkarezen (çifte naracı), onaltı davulcu (tablbaz), yedi zincirî (zilci), oniki nefirî, dört ve beş kusî olduğu kaydedilmiştir. Bu kayıtlara uygun olarak Hammer, D'Ohsson'dan naklen padişaha ait mehter takımının onaltı zurna, onaltı davul, onbir boru, sekiz nakkare, yedi zil ve dört kösten oluştuğunu ve bu takımın pâdişahın sefere hareketinde iki katına çıkarıldığını belirtmektedir.[16] Seferde iki katına çıkarılan mehterin ne kadar kalabalık olduğu yukarıdaki açıklamalardan anlaşılmaktadır.



Surnâme'de mehter. (Levni, ayrıntı)

Mehterhane'de aynı sazları çalanlar birer bölük teşkil ediyorlardı. II. Bayezid devrinde (1481-1512) bölükler şöyleydi: Nakkarenzenân bölüğü (nakkare çalanlar bölüğü), surnazenân bölüğü (zurnacılar bölüğü), tabbâlin bölüğü (davulcular bölüğü), alemdâran bölüğü (alemdarlar bölüğü), zençciyân bölüğü (zil çalanlar bölüğü), nefîriyan bölüğü (boru[17] çalanlar bölüğü), şâkirdan bölüğü (mehter talebeleri), kös bölüğü ise sonradan ilave edilmiştir.

Klâsik Mûsikîmiz'de olduğu gibi bu tür mûsikîde de mûsiki şekilleri saz ve söz mûsikîsi olarak ikiye ayırılır. Saz eserlerinin büyük bir bölümü peşrev ve saz semâîleridir. Sözlü mûsikî eserleri Klâsik Türk Mûsikîsi repertuarında bulunan eserlerden oluşmuştur.

Mehter mûsikîsinin askerlik, tören ve eğlence faaliyetlerinde olmak üzere geniş bir kullanım alanı vardı. Başka mûsîkî türlerinden farklı olarak, toplumun çok geniş bir kesimince dinlenen bir mûsıkî idi.

MEHTERHANE'NİN KALDIRILMASI VE TEKRAR KURULMASI

II. Mahmut 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırınca ona bağlı olan mehterhaneyi de eski düzenin bir parçası sayarak kapattı. Vak'a-i Hayriyye diye anılan ıslahat, eski kurumların varlığına son verilerek yeni kurumların oluşturmasını sağladı. Türk askeri mûsıkî takımı yerine de Batı'daki bandoları örnek alınarak 1831'de Muzıka-i Hümayun kuruldu. Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti, Avrupa örneği bandoyu yetiştirmek üzere, Sultan tarafından İstanbul'a davet edilmiştir.

Bu Avrupa örneği bando müziği geleneği günümüze kadar gelişme göstererek devam etmiştir. Ancak mehter mûsikîsi büsbütün unutulmuş değildir.

Celâl Esat Erseven 1911'de mehterhaneyi tekrar hayata kazandırma girişimleri ile mehter mûsıkîsi konseri düzenledi. 1914'de Askeri Müze Müdürü Ahmet Muhtar Paşa tarafından Askeri Müze bünyesinde yeniden mehter kurulmuştur. 1935'te Millî Müdafa Vekili Zekâi Apaydın mehter takımının aslına uygun olmadığı gerekçesiyle bir kez daha ortadan kaldırdı.

Tarihe karışmaya yüz tuttuğu bir sırada, 1952'de zamanın genelkurmay başkanı Nuri Yamut, mehteri üçüncü kez, 6 katlı olarak kurmuştur. Mehterin kurulma amacı, mehter olgusunu özellikleriyle yeniden yaratmaktır. Özellikle de, İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü olan 29 Mayıs 1953'te düzenlenen kutlama törenine katılması sağlanmıştır. 1968'de dönemin Askeri Müze Müdürü Albay Sabahattin Doras'ın teklifi ve Genelkurmay Başkanlığı'nın onayı ile 9 katlı mehter aslına uygun

olarak kurulmuştur. Bu takım Askeri Müze'de, müzenin ziyaret günlerinde ziyaretçiler için mehter müziği icra etmekte, yaz aylarında da Rumeli Hisarı'nda halk konserleri vermektedir. Ayrıca Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu'nun mehter bölümü de bu kültür mirasını yaşatmak için çalışmalarını başarıyla sürdürmektedir.

Bugün Askeri müze'ye uğrayan yerli ve yabancılar için düzenli aralıklarla icra edilen mehter mûsıkîsi, dinleyicileri tarihî geçmişi keşfetmeye ve gözden geçirmeye çağıran bir ses gibi yankılanır. Mehter gösterisinin yeniden sahnelenmesinin somut göndergesi, somut amacı mehter olgusunu çağının özellikleriyle yeniden yaratmak, aynı anda da bu olguyu hatırlatmaktır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Hunlardan Osmanlılara kadar olan süreç içinde askeri müzik topluluklarının temel yapı ve gelenekleri devam ettirilmiştir. Örneğin, askeri müzik Hunlarda olduğu gibi, Selçuklu ve Osmanlılarda da sancaklar altında vurmalı ve nefesli aynı kökten gelen benzeri çalgılarla icra edilmekte ve orduyu simgeleyen davul tüm Türk devletlerinde egemenlik ve yetki belgesi olarak görülmektedir. Asırlar boyunca, çok geniş bir bölgede hizmet etmiş olan, askerî mehter mûsikîsi geleneğimizin kaybolmasına rıza gösterilmeyip, onun layik olduğu anlamda yükselmesi sağlanmalıdır. Bugün bize eski günlerin ihtişamını hatırlatan mehterin bütün dünyadaki askerî bandoların temel taşı olduğu unutulmamalıdır.

---

1 İsmail Kayabalı-Cemender Arslanoğlu, "Mehter Musıkîsi", *Türk Kültürü,* Türk Kültürünü Araştıma Enstitüsü, Sayı 130, 131, 132, Ağustos, Eylül-Ekim 1973, s.1126.
2 Semih Altınölçek, *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile ilgili sahnelerin kurgu düzenleri,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İst. Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1999, s.15.
3 Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, İstanbul, 1965, s.298.
4 Turan., a.g.e., s.294.
5 İbn Haldun, *Mukaddime II,* çev.: Z. Kadirî Ugan, İst. 199, s.9.
6 Bahaeddin Ögel, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* , Ankara, 1991, c.VIII, s.112.
7 Turan, a.g.e., s.295.
8 Turan, a.g.e., s.296.
9 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara 1985, s.21.
10 A. Nihal Atsız, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi,* Ankara 1985, s.21.
11 M.Ragıp Gazimihal, *Konya'da Musikî*, C.H.P. Halkevleri Yayınları Millî Kültür Araştırmaları 11, Ankara 1947, s.6.
12 Semih Altınölçek, *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile ilgili sahnelerin kurgu düzenleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İst. Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 1999, s. 25.
13 Ahmet Tezbaşar, *Mehter Marşları.*, İstanbul, 1975, s. 17-18.
14 Haydar sanal , *Mehter Musikisi* , İst., 1962, C.I, s.62.
15 Çelebi Evliya., Seyahatname, Der.: Mehmet Aksoy, İst., 1962, C.I , s. 62.
16 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara 1988, s. 277.
17 Sanal., a.g.e., s. 12.

KAYNAKLAR

ALTINÖLÇEK, Semih. *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile İlgili Sahnelerin Kurgu Düzenleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul,1999.

ATSIZ, A. Nihal, *Aşıkpaşaoğlu Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

ÇELEBİ, Evliya, *Seyahatname*,Der.:Mehmet Aksoy, İskit Yayınları, Cilt I, İstanbul, 1962.

GAZİMİHAL, M. Ragıp, Konya'da Musıkî, C.H.P. Halkevleri yayınları Millî Kültür Araştırmaları II., Ankara, 1947.

İBN HALDUN. *Mukaddime II.*, Çev.: Kadirî Ugan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991.

KAYABALI, İsmail-ARSLANOĞLU, Cemender. "Mehter Musıkîsi", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ağustos-Eylül-Ekim 1973, Sayı 130, 131, 132.

ÖGEL, Bahaeddin. *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt VIII-IX, Ankara,1991.

POPESCU- Judetz, Eugenia. *Türk Musıkîsi Kültürünün Anlamları*, Çev.: Bülent Aksoy, Pan Yayınları, İstanbul, 1966.

SANAL, Haydar. *Mehter Mûsikisi, Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, Milliyet Basımevi, İstanbul, 1964.

TEZBAŞAR, Ahmet. *Mehter Marşları ve Serhat Türküleri*, İstanbul, 1975.

TURAN, Osman. *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1965.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1945.

OSMANLI'DA MUSİKÎ KÜLTÜRÜ

KÜLTÜRLER ARASINDA MÜZİK:
XVI. YÜZYILDAN XVII. YÜZYILIN SONUNA KADAR OLAN DÖNEMDE
MÜZİKTEKİ ASİMİLASYON VE KABULLENME HAKKINDA DÜŞÜNCELER
759

KÜLTÜR VE MEDENİYET AÇISINDAN
OSMANLILAR DÖNEMİNDEKİ TÜRK MUSİKİSİ
775

OSMANLI'DA FASIL
781

OSMANLI MUSİKÎ GELENEĞİNDE KADIN
788

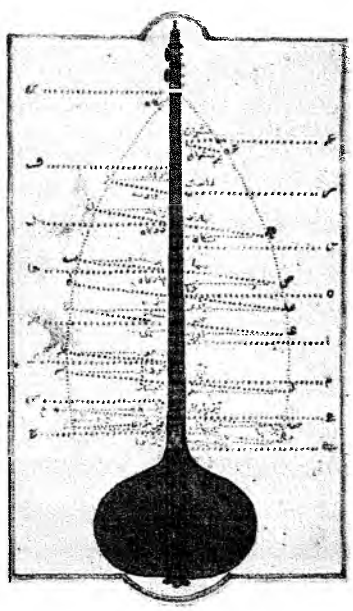
ORTA DOĞU KLÂSİK MUSİKİSİNİN BİR MERKEZİ: İSTANBUL
801

TÜRK MÜZİKTERAPİ GELENEĞİ
814

KÜLTÜRLER ARASINDA MÜZİK: XVI. YÜZYILDAN XVIII. YÜZYILIN SONUNA KADAR OLAN DÖNEMDE MÜZİKTEKİ ASİMİLASYON VE KABULLENME HAKKINDA DÜŞÜNCELER

ASSOC. PROF. DR. RALF MARTIN JAGER
UNIVERSITY OF BAMBERG /ALMANYA

Doğu ve Batı arasında müzik alanında ortaya çıkan eğilimler, birbirinden ayrı olmayan aksine birbiriyle bağlantılı şartlara istinat etmekte ve bu şekilde de yabancı (egzotik) olan hakkındaki tartışmaları yönlendirmektedir. Bu bağlamda, tarihî şartların yanı sıra o günkü müzik ve kültürle alakalı konumlar da çok büyük anlam ifade etmektedir. Başka bir kültüre ilgi duymak, hem genel anlamdaki kabullenmeye hem de hareket tarzına bağlıdır. Her iki kültür arasında o zamanlarda meydana gelen hadiseler, aynı ölçüde ve zamana uygun bir şekilde örtüşmese ve meydana getirdiği etki alanında temel farklılıklar arzetse bile, bu anlamda sadece kültürel konumlar değil aynı zamanda tarihî metinlerin önemini tespit etmek gerekmektedir; Türklerin askerî bir yenilgisi, aynı zamanda imparatorluk ordusunun zaferi anlamına gelmekteydi. Bundan hasıl olan şey, farklı şekillenmelere sebep olan tarihî olaylar hatta karşılıklı etkileşimlerin ortaya koyduğu hususlardır- burada XVII. yüzyılda Viyana'da ve İstanbul'da vukû bulan şehre giriş merâsimlerini dönüşüm olarak adlandırabiliriz. Aynı şekilde o zamana ait kültür ihtivâ eden metinler, müsâvî olmayan bir şekilde kendini göstermektedir. Aşağıda, yabancı olanı kabullenmenin karmaşık tarihi ile alakalı ilişkileri yüzeysel bir şekilde sistematize etmeye çalışacağız.[1]



Kitab-ı ilmü'l musıkî alâ vechi'l hurufat (Kantemiroğlu).

Coğrafi keşiflerle birlikte XV. ve XVI. yüzyılda Avrupa'da yabancı kültürlere büyük ilgi duyulmaya başlanmıştır. Bu ilgi, Orta Çağda olduğu gibi, Arapların felsefî ve tabîî bilimleri hakkında yapılan tartışmalara karşı değil, aksine yoğun bir şekilde örf ve âdetlere, ahlaka ve diğer milletlerin dinlerine karşıydı. Çok sayıda seyahatnâmelerde anlatılan bilgiler bir taraftan, yeni koloniler elde edilmesini sağlarken diğer taraftan entelektüel Avrupalıların merakı teskin ediliyordu. Aynı şekilde İstanbul'un fethinden sonra artık Grek edebiyatına ulaşma şartlarının kolaylaşması da önemliydi. Bu Arapça tercümelerin ve yorumların da göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılıyordu. İstanbul'lu eğitim görmüş bir çok Yunan ve eski Bizans İmparatorluğu'nun diğer bölgelerinden olan insanlar İtalya'ya göç ettiler. Bunlar kütüphanelerini de oraya birlikte götürmüşlerdi.[2] Orta Doğu bilimine duyulan ilginin yerini etnoğrafik bir ilgi alıyordu. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dinî, ahlakî ve askerî düzeni oturmaktaydı ki Osmanlılar 1517 yılında Mısır'ın fethi ile Doğu Akdeniz'de hakim bir devlet konumuna gelmişlerdi, ve onların imparatorluğu 1529 yılındaki Birinci Viyana kuşatmasından sonra tedrici olarak bir Avrupalı süper güç statüsü kazanıyordu. Günden güne çoğalan ve mufassal bir şekilde Osmanlı Devleti ve Türkler

hakkında yazılan, gerek el yazması ve gerekse matbu raporlar genelde negatif şekildeydi. Bunlar sadece okuyucunun eğlendirilmesine hizmet etmiyor, aksine bir süper askerî güç olarak karşılarında duran düşmanlarının veya rakiplerinin hayat şartlarını ve politik yapılarını anlatıyorlardı. Bu eserlerin içerikleri yüzyılın akışı içerisinde gittikçe yoğunlaşan diplomatik münasebetlerle ilgili ehemmiyeti göz ardı edilemeyecek bir konu teşkil edecektir.

Ön Asya müziğine duyulan temayül birinci dereceden bildiğimiz mehterhane, başlangıçta Osmanlı bürokratların rütbelerine mütenasip bir bilgi fonksiyonunu içermekteydi.

Bu, Avrupa yeniçeri müziğinin gelişimini ortaya koyarken, başlangıcı ise XVI. yüzyılın spor müsabakalarına ve buna bağlı bayram merasimlerine dayanıyordu. Takım halinde yapılan merasimlerde ve harp oyunlarında sık sık Türk rolüne sokulan insanlar Avrupalılara karşı harp eden bir şekilde sergileniyordu. Bu müsabakaların geçit resminde en önde bir asilzade tarafından temsil edilen Sultan gözükmekte ve çalınan Türk müziğiyle yürümekteydi. Bu egzotik tebdîl-i kıyâfet ve müsabakalardan XVII. yüzyılın başına doğru *das Ballet de cour* ortaya çıkıyordu ve Türkler ve Habeşler en sevilen figürler idiler.[3] Bu tür, XVI. yüzyıl boyunca bütün Avrupa'da yayılmış ve gittikçe artan bir şekilde -Osmanlılarla diplomatik münasebetleri olmayan devletlerin- saraylarında sahneye koyulmuştur. Ludwig von Würtenberg'in Ursula Derothea von Baden ile 1575 yılı Kasım ayında Württenberg Sarayı'nda yapılan düğünü münasebetiyle sahnelenen alegorik ve fantastik bir oyun esnasında İncil'den alınan figürlerin yanısıra Macar ve Polonyalı tulum çalanlar, Habeşler, Amazonlar, Berberiler, Yakup hacıları ve Tatarlar ve müzik çalan Türkler temsil ediliyordu.

Burada iki husus önem arz etmektedir. Birincisi, sadece Türklerin değil birçok halkın figürleriyle temsil edilmiş olması, ikincisi ise bu halkların müzikle ilgili özellikleri sebebiyle müzikal bir oyuna konu olmuş olmalarıdır.

Bu dönemde Avrupa'da pek doğru tarif edilmeyen Türk müziğine ilgi hemen hemen hiç yok gibidir. XVI. yüzyılın seyahat edebiyatında nadir olarak zikredilen Türk müziğinin tamamen olumsuz olarak tasvir edilmesi hususunda belgeler mevcuttur. Düğün merasimi hakkındaki Epos'un yazarı Nicodemus Frischling'in (1557-1590) eserinde, iki boynuzun birbirine vurulmasıyla elde edilen ve melodisi gökyüzüne yükselen fildişi sesi tarif edilmektedir. Düğün esnasında temsil edilen Türkler ki bunlar Sultan Süleyman, Sultan Mehmet ve Sultan Murat'dır. Bunlar o zamanın matbu ve el yazma eserlerinde gördüğümüz gibi tipik elbiseler taşımaktadırlar. Firischling'in ifadesine göre, Osmanlı sultanları, korkusuz ruhları ile çok korkutucu imişler. Bu, Frischling'in işaret ettiği gibi, 1650'den sonra ortaya çıkan satirik bir temsil olmasından ziyade, bir tazim anlamına gelen Türk imajını hatırlatmaktadır.

XVII. yüzyılın başından itibaren Osmanlı sultanının, hanedan mensubu bir üye veya bir asilzâde tarafından temsil edildiği hakkında belgelerimiz mevcuttur. 18 Temmuz 1617 günü Stuttgart Sarayı'nda, Herzog Ulrich von Württenberg'in vaftiz edilmesi ve Herzog Ludwig Friedrich'in Makdalena Elizabeth Hessen asilzâdesi ile düğünü sebebiyle "Caroussel" olarak adlandırılan bir oyun sahnelenmiştir. Bu temsilde Türk mızıkacı ve trompetçilerinden sonra Türklerden oluşan bir grup sahne çıkıyor ve bunlar Herzog Firidrich Achille Württenberg tarafından temsil ediyordu.

Bunlar tamamen Türk usulü giyinmiş; kırmızı, sarı rengarenk zincirler, kılıçlar ve kalkanlarla[4] sahneye çıkıyorlardı. Türklerin temsil edilişi artık boynuzlarla değil mızıkacılar ve trompetçilerle ortaya koyulduğu dikkate şayandır. Burada görülmesi gereken denemenin sebebi oryantal elbiseler ve onların aksesuarları ve bunla müstenasip eksantrik enstrümanların yanı sıra dışarıdan gözlemlemeyle elde edilen Türk müziği hakkındaki yargı gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu, görünüm ve fonksiyon hakkındaki XVII.yüzyılın ikinci yarısında mehter-

hane hakkındaki kanaatler, iki yüz yıl öncesine nispetle önemli derecede daha iyileşmiştir.

Bu, Salomon Schweiger'in 1608'de Almanca olarak yayınlanan eserinde ilk defa mufasal bir şekilde, ancak bazı hatalar da içeren Osmanlı müziği tasviri ve bir kaç besteyi eserine almasına borçlu değildir. El yazma seyahat raporlarından ve nadir rastlanan el yazma minyatürlerden başka yaygın bir şekilde geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan kitaplar vasıtasıyla da mümkündü. Bu eserler imparatorun da dinlemek istediği takdirde Türk askerî müziğinden faydalandığına ve bu bağlamda tasvir edilen enstrümanları kullandığına işaret etmektedirler.[5] Sultanın resmî geçitteki bu görünümü 177'deki varaktaki tablodan alınmıştır. Bu tabloda Türk zafer gösterisi tasvir edilmektedir. Schweiger'in resimlerinde bu şenlik yürüyüşünün en önünde davul, zil, zurna, boru çalan askerler yürümektedirler. 1616 yılında Viyana önünde duyulan orijinal Türk müziğinin, söz konusu saraylardaki kutlamalarda sahneye koyulan Stuttgart'da olduğu gibi örnek alınan müzik olmadığı kabul edilmelidir. Aksine elde edilmesi güç, seyahatnâmelerde tasvir edilen ve özellikle zikredilen sebeplerden Schweigger'in seyahatnâmesi gibi eserlerden iktibas edildiği kabul edilmelidir.

Dört telli tanbura (1707-Van Mour).

Eğer Stuttgart'ta sahnelenen "Carossel" münasebetiyle ilk defa 1617'de mehterhaneyi tasvir eden Türk mızıkacıları ve trompetcileri olarak isimlendirilirse, Schweigger'in temsilî resimlerinde olduğu gibi, Sultanın önünden yürüyen müzisyenlerin görevleri çalınan müzikten daha fazla anlam kazanmaktaydı. Türk müziği ile ilgisi olmayan, Saraylarda kullanılan enstrümanların bu dönemde Türklerin kullandığı enstrümanlarla ilgisi olmaması gerekir. Eğer XVII. yüzyılının başlarından itibaren Türk müziği enstrümanları Avrupa saraylarına girmeye başladıysa, bu bir taraftan da orkestra ahengini değiştirme maksadına mebnî idi. Avrupa müziği temeline dayalı müzik çerçevesinde, mehterhanenin tasviri için bir yandan egzotik çalgıların katılımıyla bir müzik ortaya koymamasına dayanırken; diğer taraftan da yabancı enstrümanlar müzisyenlerin giyisilerini tekemmül etmek maksadını hâizdi. Burada ifade edilmeye çalışılan Türklerin giysilerinin yanısıra en azından müziğin bir parametresi olan mehterhaneyi karakterize etmek hususu da dikkate şayan bir özellik taşımaktadır; zira mehterhâne kesinlikle kendine özgü ve birbirinden ayrı müzik kültürlerine dayanmamaktadır. Burada bilinebilen müzik tarihinin bulunduğu konum, XVI. yüzyılda büyük ölçüde formüle edilmiş ve Avrupa müziğinin en geç ilk binli yılların sonundan itibaren eski Romalı ve Grekli önderleri ile sona eren ve özellikle Doğu kiliselerinde kullanılan müzik, kendine has bir gelişim göstermiş ve bunda önemli şahsiyetlerin büyük katkıları olmuştur ve bu da Avrupa'nın kendi müziğini, günümüze kadar esaslı bir şekilde şekillendirmiştir.[6] Diğer kültürlerde bu şekillenme süreci farklı öncüllerle oluşmuştur. Osmanlı'nın kültürel pozisyonu, Avrupa'nınkinden hem tarihî şartlar ve hem de belgelendirilebileceğimiz müzik tarihi konsepti açısından farklılık arzetmektedir.

Evvelâ, Osmanlı Devleti'nin yayılmasının, fetih, ilhak ve yeni keşfedilen kolonilerin misyonuna değil aksine eski Bizans İmparatorluğu sınırında olan ve Müslüman ve diğer dinlerden olan insanların yaşadığı toprakların teshîr edilmesini hedeflediğini vurgulamak lazımdır. Çok uluslu bir devletin bütünleyici bir unsuru olarak, asimilasyon sürecini teşvik eden hoşgörü, Osmanlı Devleti tarafından çeşitli halk gruplarına tanınmış ve bu süreç Türk müziğinin oluşumunu da büyük ölçüde etkilemiştir. Yabancı olanla meşgul olma, ilgilenme motivasyonunun arka planında, diplomatik sebeplerden dolayı Avrupalı rakiplerinin saray protokolleri veya hayat ve hükümet durumları hakkında bilgi alma, malumat edinme gibi bir sebebin gerekliliği çok önemli bir sebep değildi; zira Osmanlı Devleti XVII. yüzyılda bile, askeri üstünlüğünü bir yana bırakacak olursak, elçilerin gönderilmesi münasebetiyle yabancı saraylardaki

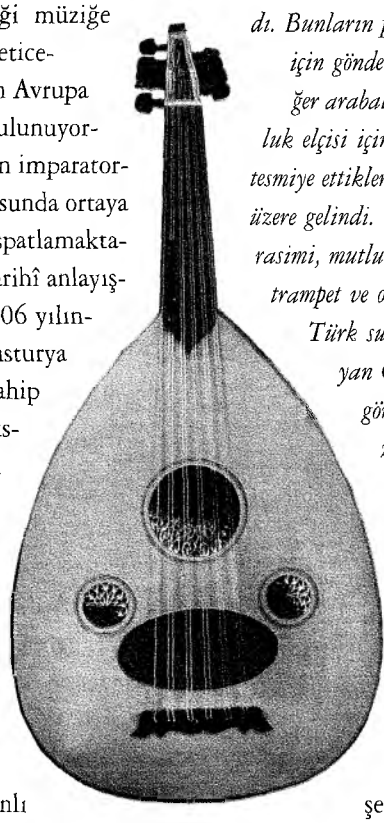
protokollere uymaya hazır idi. XVI. ve XVII. yüzyılın Yakın Doğu müzik teorisyenlerinin müzikle ilgili tarihî konumları, Avrupalıların konumundan tamamen farklılık arzediyordu. Eğer tarihe gerçek kişilerin yaratıcı olarak katkıda bulundukları müziğin oradaki gelişiminden yola çıkacak olursak, bu husustaki tarihi konsept, müziği geliştirme prensibinden hareketle, müziğin temellerinin bulunmadığı, aksine vahyedildiği anlayışına dayanmaktadır. Bu temel anlayıştan meşhur müzik dalları türemiştir. Bunun dışında ortaya çıkan sistemin bir ileri safhası da mevcuttur; bu safha elbette Avrupaî anlamda[7] bir gelişme değildir, zira insan buna yaratıcı olarak müdâhale edemez. Müziğin vahy edilen temeli (gövdesi) evrensel bir geçerliliğe sahiptir. Zikredilmesi gereken: Yakın Doğu müzik kültürleri arasındaki kayda değer farklar müzik teorisinin dar alanının konusu değil, aksine onu ilgilendiren husus, basit, şeklî farklılıklarda yatmaktadır. Birinci dereceden enstrüman türlerinin o günkü yapısı *peşrev*'de yatmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin belirttiği gibi, Viyana'da bütün müzikler için sadece *rehâvî* makamı kullanılmaktır,[8] ki bu makam da DUR-MOLL sisteminin karakteristiği değil, aksine Urfa şehriyle olan bölgesel ilişki sebebi ile ve orada yaşayan Hıristiyanlar tarafından, Hıristiyanlara ait bir makam ve aynı zamanda da Yakın Doğu makam sistemine ait olarak değerlendirilmek zorundadır. Ortaçağdan bu yana Avrupa'da ehemmiyetle beslenen çok seslilikte olduğu gibi, sistemin dışında kalan ve bu yüzden izah edilemez olan müzikal parametreler nazar-ı dikkate alınmamış ve XVIII. yüzyılda bile müzik teorisi tartışmalarının konusu olmaktan uzakta kalmıştır. Geliştirme konsepti için temel teşkil eden tezler vasıtasıyla müziğin umumî bir birliğin zaruri bir neticesi olarak, yabancı halkları müzikle açık bir şekilde karakterize etmek mümkün değildi; zira, *rehâvî* makamı ile sadece Avrupalı Hıristiyanları değil, Doğu'lu Hıristiyanlar veya Urfa şehrinin müziğini de özdeşleştirmek mümkün değildir. Osmanlı metropollerinde ve aynı şekilde Avrupa'da büyük şehirlerde, düğün ve benzeri merasimlerde, örneğin, 1582 yılı yazında, daha sonra tahta geçecek olan Sultan III. Mehmed'in sünnet düğününde, Avrupalılarla Türk askerleri arasında, birinci gelenlerin oyunda rakiplerinden elde ettikleri elbiseleri giydiği turnuvalar tertip edilmiş, ama avrupaî askerî müziğine rağbet edilmemiştir:

Ayaklı keman (1723-Bonanni).

"Bundan sonra, iki büyük ve yüksek hisar arasında, birinin önünde yüksek ve mutena bir yerde sarı ve kırmızı bir (tahtta) sultan oturmakta, diğerinin önünde de Hıristiyan elçileri bulunmaktaydı. İki yaşlı yaya hizmetliden birinin elinde beyaz zemin üzerinde kırmızı haç olan bayrak. diğerinin elinde ise, mavi zemin üzerinde Burgundya'ya mahsus üzerinde beyaz haç olan bayrak bulunmaktaydı. Büyük kalede olanların hepsi Türklere ait techizatla donanmışlardı. Fakat dışarıda bulunanlar ise yeşil külahlı ve uzun yeniçeri mızrağı ve kalkanına sahiptiler. Diğer hisarda olanların ellerinde ise, eski ve paslı Macar kalkanı, kısa mızraklar bulunmaktaydı. Yukarıda zikredilenler ilkönce karışık bir düzenle meydana çıktılar ve aynı şekilde bir yerde durdular. Hemen küçük hisar üzerine ateş açtılar. Bunun akabinde, her iki taraftan atlas elbiseler ile on iki atlı birbirleriyle mücadele etmeye başladılar. Ve yaya olan Türkler küçük hisara sığındılar. Müsademe daha şiddetli ve daha yakınlarına geldiklerinde, küçük hisarı bastılar" [9]

Avrupaî makamda olan müziğin göze çarpan noksanlığı- mehterhane müziği kutlamalar ve merasimler esnasında devamlı icra ediliyordu; burada olduğu gibi başka eserlere de bu konuda malumat bulunmaktadır.[10] – Bu sadece Yakın Doğu müzik kültürünün konumu sebebiyle değil, aynı zamanda başka bir önemli husus ile de izah edilebilir, ki bu da mehterhanenin işlevinin yüksek rütbeli Osmanlı bürokratlarının rütbe işareti olarak bilinmesidir. Türk askerî müziğinin taklidini esaslı olarak teşvik eden, bu malumatın bilindiği Avrupa'dan farklı

olarak, orkestranın fonksiyonel gerekliliği, Türkiye'de Batı müziğinin taklidine engel teşkil ediyordu; zira XVIII. yüzyılın sonuna kadar Osmanlıda, birazda olsa Avrupaî davul ve trompet orkestrası olarak tanımlanan mehterhane, sultan tarafından tevdi ediliyordu ve Avrupalılar tarafından müzik icra edilmesine müsaade edilmiyordu. Bu hususun önemi göz ardı edilmemelidir; zira bu kuvvetli bir tahdit ile açıklanmaktadır ve bu tahdit batılı sefâret heyetlerinin icra edeceği müziğe gösteri yasağı getiriyordu; ve bunun neticesi olarak da ehemmiyetsiz atfedilmeyen Avrupa müziğinin kabullenilmesine etkide bulunuyordu. XVII. yüzyılda İstanbul'da bulunan imparatorluk elçisinin şehre giriş merasimi hususunda ortaya çıkan değişim bunu açık bir şekilde ispatlamaktadır,[11] ki bu dönüşümün de siyasal ve tarihî anlayışla bağlantılı olduğu bilinmektedir. 1606 yılında imzalanan ve Bâbıâli tarafından Avusturya İmparatoru'nun sultanla eşit haklara sahip hükümdar olduğunu tanıyan ve Avusturya'nın senelik vergi mecburiyetini kaldıran barış antlaşması neticesinde Habsburg temsilcisi olarak İstanbul'a gönderilen asilzâde Czernin'nin sefâret heyeti, oda müzisyenleri, davul ve trompet orkestrası ile donatılmıştı; bu orkestra İstanbul'a giriş esnasında özgür bir şekilde müzik icra edebiliyordu. Böylece ilk defa imparatorluk sefâret heyetinin Osmanlı başkentine girişi, zikredilen orkestra eşliğinde yapıyordu. Sefâret heyetine mihmandar tayin edilen Bâbıâli memuru elbette ki bu duruma çok şaşırmamıştı ve bu memur, müzik icra edilmesini engellememiş, ve Cizernin'nin bu resmî davranışına mukâbil, müdahale etmemesi sebebiyle görevden alınmıştı. Bu sefâret yolculuğunu kaleme alan Adam Wenner, bu önemli vâkâyı aşağıdaki şekilde tasvir etmektedir.



"17 Ağustos sabaha karşı Büyükçekmece'den hareket edip İstanbul'a doğru yola koyulduk; yarım mil kadar gittiğimizde bir çeşmeye ulaştık. Bu arada şehre giriş için bütün hazırlıkları ikmal ettik. Buraya Türkler İstanbul'dan bakımlı yüz elli adet yağız at getirdiler. Osmanlı'nın yanısıra Fransız, İngiliz, Venedik ve Hollanda elçileri zuhur ettiler. Elçiler maiyyetlerindeki önde gelen insanlarla atlara binmiş olarak geldiler. H. Oratorn'u kabul ettiler. Bundan sonra yola devam edildi. En önde, kibar ve önde gelen Türkler atlar üzerinde, kısmen aynı elçiler ve komserler bunların peşinden H. Oratorn ve mahiyyetindeki komser hizmetliler, bunların arkasında, H. Oratorn'un altı soylu hizmetli oğlanı, daha sonra refâkatçi; bunların arkasından beş davulcu ve bir ordu orkestrası; onların peşinden açılmış bayraklarla bayraktarlar; daha sonra Türk elçileri arasında Bay H. Orator ve komserleri atlarla geçiyorlardı. Bunların peşinden, yukarıda zikredilen elçileri istikbal için gönderilen görevliler; en sonda, koçi arabası ve diğer arabalar bu tertip üzere yola koyuldu ve imparatorluk elçisi için, Türkçe Nemsi Han veyâ Alaman evi diye tesmiye ettikleri ve hazırladıkları konağa kadar bu minval üzere gelindi. Ve bu şekilde, Allah'a şükrü, şehre giriş merasimi, mutlu ve görkemli bir şekilde açılan bayraklarla ve trampet ve ordu orkestrası müziği eşliğinde tamamlandı. Türk sultanı adına bizi İstanbul önlerinde karşılayan Çavuş Paşa bu olaydan sorumlu tutulmuş ve görevinden azledilerek pâyeleri ref edilmiş. Bizim bayrak açarak, daha önce vaki olmamış bir şekilde şehre girmemize müsaade etmiş olması sebebiyle özür dilenmiş ve ricâlarda bulunulmuştur."[12]

Daha sonraki belgelerden de anlaşılacağı gibi, bu bedeli ağır olan şehre giriş merasiminin prosedürü, sefâret heyetinin daha yola çıkmadan önce Viyana makamlarınca mufassal bir şekilde planlanmış olduğudur ve Türk elçilerinin de bu tarzda hareket etmelerine reaksiyon gösterilmiştir.

Her halükârda müziğin fonksiyonel anlamının bilincinde olunmuş ve müziğin icrası vasıtasıyla Türklerin anladığı mana[13]da bir paye olarak ve bununla birlikte, sesli ve yeni kazanılan eşit hakları haiz olmanın, devlet otoritesinin haricî bir işareti olarak anlam kazandırma gayretinde bulunulmuştur. İmparatorluk elçilerinin enerjik uğraşlarına rağmen, Bâbıâli tarafından belki de bir tarz-ı itilaf olmak üzere XVII. yüzyılın sonuna kadar pâyitahta müzik eşliğinde ve şenlikli gösteriyle girişe, Sultanın olmadığı zamanlar da ancak müsaade edilmiştir. Viyana'da mehterhânenin müziği eşliğinde şehre giriş merasiminin yapılmasına önceleri liberal bir eğilim gösterilmemiştir; fakat Türklerin bu konuya getirdikleri -

resmî müzik icrasını- tahdit etmeleri sebebiyle reaksiyon göstermek zorunda kalmışlar ve 1665 yılında Devlet-i Aliy'ye tarafından Viyana'ya gönderilen Kara Mehmed Efendi'nin şehre girişi esnasında müzik icra etmesini yasaklamayı denemişlerdir. Kara Mehmed Efendi, beklendiği gibi, kendi payesine telmih edilerek müzik icrası olmaksızın şehre girmekten imtina etmiştir. Burada da bir tarz-ı itilaf bulunmuş gibi görünmektedir. Zira değerlendirilmiş arşiv belgeleri, mehterhânenin müzik icra ettiğini ancak orkestra elemanlarının sayısının azaltıldığını ve imparatorluk müzisyenlerinin sayısının artırıldığını anlatmaktadırlar.[14] Tahditlerin karşılıklı olarak ilgâ edilmesi ilk defa, 1683 yılında akamete uğrayan İkinci Viyana Muhasarasının baskısı altında imzalanan ve değişen siyasî münasebetlerin Habsburgluların lehine olduğu Karlofça Barışı'ndan[15] sonra gerçekleşmiştir.

1699 yılından önce vâki olan kültürler arası müzikal karşılaşmalar, hem Avrupalıların Doğu müziğini kabulü hem de Osmanlı ülkesinde Batı müziği ile iştigal etmek için bir başlangıç anlamını taşımaktaydı. Sefâret heyetinin orkestra eşliğinde aleni olarak şehre girişlerini düzenleyen karşılıklı tahditlere rağmen bu, değişik bağlamlarda vukû bulan kültürel alışverişi teşvik ediyordu. Daha önce, 1543 yılında II. Süleyman'ın sarayında Fransız müzisyenlerinin müzik icrası, Sultan bunu reddetmiş olsa bile, Avrupa'da icra edilen ve karakteristik ritimlerden oluşan unsurların asimilasyonuna sebep olmuştur.[16] Burada ortaya çıkan "usuller", "Frenkçin" ve "Frengifer'" Avrupaî ritimleri değiştirmiş ve uzun ritmik müzik parçası özel işaretlerle tamamlanmıştır; öyleki bu, asimilasyon vetiresinin semereleri ağırlıklı olarak Yakın Doğu karakteristiğini göstermektedir. Osmanlı enstrümental eserlerindeki Avrupaî melodiler ile iştigal için de aynı şey geçerlidir. Bu hususta şimdiye kadar şahsi değer taşıyan sadece bir örnek elimizde bulunmaktadır. Bu da XVII. yüzyılın ortalarında İstanbul'da ortaya çıkan Ali Ufkî'nin eserinin Londra nüshasında bulunmaktadır ve bunun orijinalini Türk araştırmacısı büyük bir ihtimalle bir Avrupalı elçilik heyetinde bulunan müzisyenlerden öğrenmiştir. Burada söz konusu olan "Peşrev-i Rocr, Amel-i Efrenci, Devr-i Kebîr British Library (Sloane 3114) bu da yukarıda zikredilen eser nûshasının 152b nolu varak'ında bulunmaktadır. Bu beste, Batı müziğinin Osmanlı sanat müziğine asimilasyonu anlayışı muvâcehesinde pek anlam ifade etmediği ve buna benzer bir tahlil denemesi tarafımdan bilinmediği için, bu eser aşağıda daha yakından incelenecektir.

Sloane 3114 Nr. 327'deki nota, sadece açık bir şekilde "Amel-i Efrenci" olarak tanımlanmaz, aynı zamanda ismi Rocr adlı bir bestekâra atfedilebilir.[17]

Bu bağlamda bu çok önem taşımaktadır. Eğer bestekârın notaları, eser ve eserin ismi yardımı ile anlaşılamıyorsa, elbette ortaya çıkan sonuç önemlidir ki evveliyatla bu serlevha, Peşrev'de Avrupa'ya ait bir bestenin anonim bir Türk müzisyeni tarafından hazırlandığını ifade etmektedir. Bu kanaat her şeyden önce eserin konusunun peşrev-i Rocr, yani Amel-i Frenk olarak belirtilmesi ile ispatlanmış oluyor. Elbette, böyle çalışılmamış bir eserde söz konusu olan rakamlı bir baso çizgisine işaret etmez, aksine, *usul devri kebir* üzerinde fon sesi olmadan icra edilir. Bunun dışında eserin serlevhasında kullanılan makama ait her hangi bir bilgi ve işaret mevcut değildir.

C çizgisini işaretleyen (Cim) anahtarından önce ve bunun üzerinde bulunan ve Ali Ufkî tarafından *usul devri kebir* için kullanılan "çargâhı (burada f), nîm hicâza (burada fis) yükseltilen sembol işareti, ön işaret olarak kullanılmıştır. Bu Avrupaî bir örnek olan ses şekli olarak G-Dur'a işaret etmektedir. Hem Evliyâ Çelebi, hem de Kantemiroğlu tarafından Avrupa müziğinin makamı olarak geçerli sayılan *rehâvî* makamına geçiş pek ortaya çıkmamaktadır; çünkü burada kullanılan makama mukabil olan ses birikimi, ses merkezleri ile uygunluk arzetmemektedir. Ayrıca bu beste usul akışı 3'den itibaren artarak *uzzal* makamı özelliklerini göstermektedir. Yani Sloane 3114, varak 145-151 ile Peşrev-i Rocr'dan bağlantısız olarak not edilen çalışmalara istinat etmektedir. Gerçi burada uzzal makamının substaniyel bir bileşimi olan, hicaz-pentachord'dan alınan fâsıla *dik kürdî-nîm hicaz*[18] eksiktir ama onun notalarının başlangıcında sadece önemli olmayan bir şekilde tonal merkezleri yoklayan *dügâh* (burada d'), *hüseynî* (burada a') ve *muhayyer* (burada d'),[19] güçlü bir ölçüde melodik çizginin akışı açısından önem kazanmaktadır. Bu, peşrevin şeklî yapısı ile uygunluk arzetmektedir, zira serhâne ikinci usul akışı ile kapanmaktadır ve ritornel olarak görev yapan ve takip eden her iki haneden herbirine katılan mülâzime ile baş-

lamaktadır. Serhâne'nin birinci usul akışına uzzal makamında esas ton olarak önemi olmayan eviç tonu (burada h') tarafından hükmedilmektedir.

Hakim makam hüseynîye birinci usul safhasının sonunda ulaşılır ve ikincinin başlangıcında tekrar ele alınır. Serhâne, final makamı olan dügâh ile biter. Peşrev'in başındaki ikinci vurgu eviçin vurgulanması, geleneksel bir Türk bestesi için tamamen alışılmamış bir şeydir; zira öncelikle birinci hâneye normal olarak, esas olan makamı, karakteristik vurgu merkezlerinin tebârüz ettirilmesi ile takdim edilen bir işlev yüklenmektedir. Bu işlev, söz konusu bestede önce esas vurgu (makam) hüseynî ile başlayan mülâzime bu kısmın, birinci usul safhasının üçte ikisinde yukarıdaki ana vurgu (makam) muhayyare dokunur ve takip eden usul akışının sonunda final vurgu (makam) dügâha ulaşır. Takip eden her iki safhada da, böyle devam eden makamın temel ses genişliği yayılmamış olur: Üçüncü usul safhasında, esas vurgu (makam) hüseynî dominantdır[20] ve devri kebirin son safhası tekrar daha önce kapanan ses genişliğini muhayyer olan dügâh'a kadar ulaşan bir sekans (terse) zinciri ile şekillenir. Mülâzimenin, birinci hâneden istenen bütün icaplarını karşıladığı âşikar olur. Büyük bir ihtimalle buna göre sadece serhânenin uzzal makamına lüzûmlu bağı, enstrümental parçanın serlevhasında noksan olarak verilen makam için bir sebep teşkil eder. Bu tez, muhteva ile çürütülmektedir ki, takip eden hâne-i Sânî de esas olarak makamın önceden bildirilmesine dayanmaktadır.

Bunun ikinci Usul safhasında yukarıdaki esas makam muhayyer atlanır ve ses genişliği, en yüksek makam tiznevâ (burada g')'ye yayılır. Asma karar rastın (burada c) hâkim olduğu kısa bir ana bölümünden sonra ikinci safhanın sonunda tekrar dügâha geçilir. Hâne-i Sânînin son usul safhası, gittikçe yükselen bir sekans zinciri ile başlar; bu zincir başlangıçta tekrar son genişliğini en yüksek sese (vurguya) götürür ve hüseynî makamı ile biten; tekrar esnasında işe muhayyer yerine hüseynî makamını öne çıkarır; nîhaî olarak da dügâha yükselir. Sona eren hâne-i sâlis'de, evvelâ tekrar rast'a dönülür. Melodik çizgi birinci usul safhasının son kısmında son defa olarak yüksek makam olan muhayyer, bundan hüseynî ve rasta ve nihâyet dügâha çıkılan kısa bir ara müziğinden sonra, peşrev beklenildiği gibi final ile sona erer. Serhâne uzzal makamına istinad etmeyen peşrevin yegane bölümüdür. Daha önce verilen çiziminde gösterdiği gibi, burada daha ziyâde Avrupaî bir makam olan G-Dur'a istinat etmektedir. Melodik çizgi yalnız burada bir bas eşliğinde sorunsuz olarak harmonize edilebilir. Kabul edilmelidir ki, aşağıdaki şekil kısımları, makamın model realizasyonlarının ön verilerini takip eden varyantları ihtiva ederken, serhâne Avrupaî örneğini kendi orjinal sesinde değişiklik yapmadan almaktadır; birinci hâneyi yakından gözleyecek olursak, Batı melodisinin daha önce burada bir çalışmada işlendiği söz konusu olmaktadır. Bizi bu kanaate götüren sebep, usul devri kebirin kullanılmasında yatmaktadır. Bu eser 14 sayfadır ve geniş anlamda orjinaline temel teşkil eden, ne bir üçlü ve ne de dörtlü vezne uygunluk arzetmektedir. Meşkin melodik akışını aldığı, ancak onun ritmik şeklini, Kantemiroğlu tarafından batı müziğinde kullanılan vezinlerde tespit edilen eksiklikleri gidermek için usule intibakın sağlandığı muhtemel görünüyor. Burada çalışılan Avrupaî beste bugüne kadar tahlil edilemediği için, en azından bunu serhâne'ye benzetilerek tekrar ortaya koymak denenmelidir. Bu suretle elde edilen çalışma metni elbette tafsilatta nîhai olarak spekülatif kalmaktadır.

Melodik çizginin ritimleştirilmesi bir başlangıç dörtlü veznini hatırlatmaktadır. Burada 4/2 ölçüsü temel alınmalıdır. g'-a' dış ölçüsünden sonra takip eden ve birinci usulü teşkil eden dört vurgu (ses) değiştirilmeden alınmalıdır. Eğer dış ölçüye bağlı yapının muhafaza edilmesi gerekliyse, birinci (h')'nın nota değerinin iki katına çıkarılması ile tekemmül ettirilen usulde bir yarım nota değeri eksiktir. Usul'ün on dört zamanlılığına bağlı olarak bu nota değeri safhanın sonunda da aynı şekilde noksandır; yani orada bulunan (a') değerinin yarısı kadar

uzatılmıştır. c'nin değeri birinci Usul akışında olduğu gibi iki katına çıkarılırken, ikinci Usul safhasının birinci yarısında icra edilen melodik çizgi de aynı şekilde birinci bölümünde değişmeden kalmıştır; problemli olan, şekil bölümünün ritmikleştirilmesinin tekrar yapılandırılmasıdır. Melodik çizgi burada çeyrek not değerinde artmaktadır.

Daha önceki melodinin ritmik şekline eklenmek yeni ve takip eden şekil bölümlerinin herbirini kapatan ve usul devri kebirin thak-teke-teke vurgu sekansına mukayene edilen bir fonksiyon da teşkil edilen nihâî şekil (ol') de bitmemek için eğer yükselen çizgi ve sonunda duran (d') Avrupaî örneğinden alınmış olsa, bunun son dört nota süren değerinin yeniden tespit edilmesi gerekdi. Burada ritimleştirmenin yeni dağılımı ilk usul safhasının birinci taktının yapısını benimsemelidir. Dış ölçüyü içeren rekonstruksiyonun birinci taktının ritmik yapısı, Osmanlıca çalışmada gittikçe artan uzzal makamını, melodik çizginin akışını ve ritmik şeklini belirleyen model ve realizasyonu mülâzime ve hâne-i sânî'nin şekil bölümlerini forme etmektedir. Böylece burada Avrupâi bestenin aslî melodik akışı, tekrar benimsenmez ama karakteristik ritmikleştirme Frengî motif olarak devamlı kullanılır. İlk defa peşrevi sona erdirme görevini üstlenen hâne-i sâlis de, burada ikinci yarısında bir çeyrek figüre dönüştürülen ritmik motife, sadece başlangıcında, kısa bir şekilde işaret edilir. Şekil bölümünün ikinci akışı için bu hiç bir mana taşımamaktadır. Peşrev-i Rocr'ın tahlilinden ortaya çıkan netice, Avrupa müziği sahası içinde olan bir besteyi yakın doğu sanat müziğinin örneklerine tatbik edebilmek için uyarlanan müzikal parametreleri örnek olarak tanımlamayı mümkün kılmaktadır. Yüksek bir ihtimalle kabul edilebileceği gibi, Serhâne'deki örneğin büyük ölçüde değişmeden yapılan melodik iktibas, ilk olarak yakın doğu unsurları olarak ortaya çıkan herhangi bir usulün ritmik yapısına uygulanmıştır. Mülâzimenin ortaya koyulması ile başlangıçtaki hali ile melodi artık kullanılmaz; bu melodinini karekteristik ritmik yapısı, açık bir şekilde makama uyan model realizasyonunun akışını gaye edinen melodik çizgi tarafından devam ettirilir. Sonra eren hâne-i sâlis'de, ritmik ve Avrupaî örneğini hatırlatan unsur, anlamını yitirmektedir ve peşrev, usul devri kebire istinat.eden uzzal makamı için de bu eserde tipik bir şekilde sona ermektedir. Melodik yapısı herhangi bir makamla ilgili olmayan Serhâne istisna tutulacak olursa, amel-i efrenci öyle bir çalışma ile asimile edilmiştir ki, Osmanlı sanat müziği alanına ait enstrümantal bir bestenin gerektirdiği bütün hususlar yerine getirilmiştir. Nihayette, karakteristik ritm, Avrupaî unsur olarak elde bulunan örneğin melodisi ile herhangi bir şekilde bağlantısı olmadan kullanılmıştır. Burada gördüğümüz gibi, bir ritmik motifin çok yönlü geri dönüşü, ince sâza uygun Osmanlı peşrevinin sahası için tamamen mutad olmayan bir şeydir ve Türk dinleyiciler tarafından Avrupaî olarak tanımlanan[21] besteler olarak tanımlanabilecek bir konudur. Bu yapısal kriterler, melodik yönüyle istinat edilen makamın akış kurallarına muhalif olan bir şekil bölümünün ilave edilmesi, Frengî usullerin kullanılması veya, hem Evliya Çelebi'nin hem de Kantemiroğlu'nun Avrupaî müzik olarak tarif ettiği *rehâvî* makamının kullanılması büyük anlam ifade etmektedir.

Şarkı söyleyen kadın, XVIII. yüzyıl.

Batı müziği ile iştigalin göz ardı edilmemesi gereken bir başka şartı da, bizzat muhtevanın kendisinde temellendirilmiştir. Öyle ki, Frengî usullerin ve peşrevin meydana gelmesi sürecindeki dönem en geç, XVII. yüzyılda husûsî Osmanlı sanat müziğinin temelini teşkil eden Türk müziğinin umumi bir asimilasyonu hazırlığı ile şekillenmiştir.

Osmanlı metropollerinde bulunan Avrupalı elçiler, sadece Türklerin batı müziğine olan ilgileri ile tatmin ol-

muyorlardı, - Örneğin Walter Leslie'nin müzisyenleri, Türk yüksek bürokratlarının arzusu üzerine seyirci önüne çıkıyorlardı - aynı zamanda gizli olarak Avrupaî tarzda enstrüman yapım tekniği hakkındaki bilgeleri de ilgili şahıslara veriyorlardı. Bu bir taraftan müzik konserlerinin metninde, diğer taraftan da Osmanlı devlet adamlarına hediye edilen müzik otomatları yoluyla oluyordu. Örneğin, Lesli'nin Âsitâne-i Sa'âdet'de ikameti esnasında sadrazamın savaş zamanlarında yerine vekâlet eden kaymakamı, (Sedâret kaymakamı) bir konserden sonra hususi bir mekanda org konseri[22] verilmesini temin etmişti. Viyana'da hâlâ muhafaza edilen hediye listelerinden de anlaşılacağı gibi, Osmanlı hükümdarına, annesine ve sadrazama düzenli bir şekilde kıymetli çalar saatler veya içinde müzik otomatı bulunan diğer mekanik eşyalar hediye edilerek onlara tazim de bulunuluyordu.[23] Türklerin evveliyatla alakalarını çeken şey, müzik otomatları içine koyulan müzik değil, daha ziyade Evliya Çelebi tarafından Viyana'daki Stephansdom Kilisesi'nde icra edilen org konseri ile ilgili tasvirlerde de görüldüğü gibi,[24] bu müziğin ortaya koyduğu yüksek teknik idi.

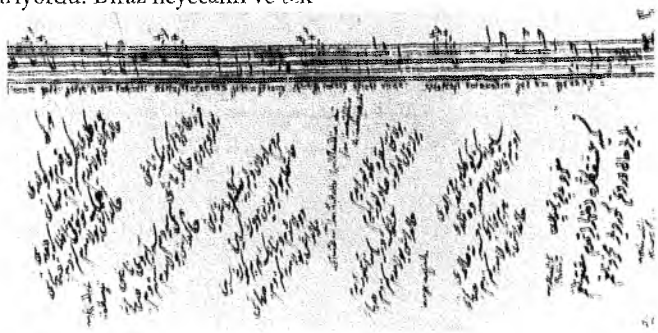
Gözdesine Konser Verdiren Büyük Türk (C. Van Loo'nun tablosu, 1737).

Kısmi bir kabullenme olan ve nadiren asimile edilen Avrupa müziğinden başka, müzik otomatları ve diğer türleri, bu da Evliya Çelebi'nin ifadelerinden anlaşılmaktadır, müspet olarak değerlendirilen Avrupaî enstrümanların ses özellikleri sebebiyle XVII. yüzyılda, belirleyici olmasa bile, bugün böyle gözle görülebilen izler bırakmıştır. Osmanlı metropollerinde bulunan Avrupalı orkestralar gibi, Avrupa'ya gelen Türk sefâret heyetlerinin maiyetinde bulunan müzisyenlere de, yabancı müzik hakkında malumat edinebilmeleri için yardım edilmiştir. Bunların, Batı yeniçeri müziğine etkileri sadece speküle edilebilir; zira bu konuya ışık tutabilecek ve göz ardı edilemeyecek kaynaklar henüz mevcut değildir. Fakat en azından, XVII. yüzyılda diğerlerinin yanında Türk ritmik enstrümanlarının tespit edilebilen ve giderek sıklaşan kullanımı ve orkestranın resmî icrası neticesinde ortaya çıkan mehterhâne müziği hakkındaki daha tutarlı bilgiler ile bağdaştırılabilir olması kabul edilebilir.

Avrupaî bestelerde orijinal Türk melodisi çizgilerinin ve ritmik enstrümanların kullanımına duyulan temayül, bu dönemde ne analitik olarak belgelenebilir ve ne de mevcut kaynaklara istinat ettirilebilir. Türk elçiliklerinin Avrupa'ya tesirinin son derece hissedilir olması, sadece mürettep alay ve merasim ile giren elçilik heyetinin halk festivali tarzında bir halde şehre girişi sebebiyle değil, aynı zamanda, 1699 yılında müteferrika Süleyman Ağa'nın riyasetinde Paris'e gelen ilk resmî Osmanlı sefâret heyeti örneği ile muşahhas olarak tespit edilebilir. Son derece temsîlî bir tarzda donatılmış olan sefâret heyeti Paris'teki saray efrâdı için âdetâ bir festival mahiyetinde idi[25] ve bu bizi, Kralın Molière'i bir Türk tiyatrosu yazması konusunda görevlendirildiği ve bunu takip eden yılda, Le Bourgeoise Gentilhomme'da[26] gerçekleştirilmek zorunda olduğu konusuna götürmektedir. Türk müziğinin operaya olan etkileri elbette harici donanımlarda görülmektedir; örneğin giysilerde, Fransa'da istisnâî olarak görülen Lully'nin müziğinde olduğundan başka, anlaşılır bir şekilde tarif edilemeyecek Türk enstrümanlarına değil, aynı zamanda da oryantal melodilerin kullanılmalarına başvurmaktadır. Bunun aksine Türk müziği teorisinde Avrupaî stil araçları yardımıyla ortaya çıkan egzotik unsurlar, elbette kabullenme vetiresi ile Batılı sisteme seçici bir dönüşümü öğrendiler. Aynı şekilde Fransız dilinin kullanılması ile ifade edildiği gibi, bu opera da aynı şekilde, Türk figürünün, toplumsal kritik içeren eserlerin sahnelenmesinde sık sık kullanılan

pratik vurgulanır. XVII. yüzyılın ikinci yarısında buna mütenasip bir şekilde Avrupaî tarzda yapılan müzikle bağlantısı kurulabilecek iki husus vardır: Yukarıda zikredilen ve tarif edilen saray yeniçeri müziği ve operada Türk figürünün kullanılması.

Elçi değişiminin ortaya çıkardığı harici şartlar, 1699 Karlofça barışı ile radikal bir tarzda değişikliğe uğramıştır. Bundan sadece, müziğin resmî ve alenî bir şekilde icra edilmesini tahdit eden eski anlayışlar etkilenmemiştir. 8 Şubat 1700 günü ilk defa bir imparatorluk elçisi açılmış bayrak ve davul ve trampet eşliğinde icra edilen yaya müziği ile hiç bir engelle karşılaşmaksızın ve daha sonra problem teşkil edebilecek diplomatik neticeleri olmadan Osmanlı payitahtına giriyordu. Biraz heyecanlı ve tek taraflı bir konu ancak daha anlamlı bir şekilde 1699 yılında İstanbul'a giren Graf Wolfgang von Oettingen imparatora yazdığı bir raporda şöyle izah etmektedir:



Ali Ufkî'nin Türk musıkîsini ilk defa notaya geçirdiği bir çalışması (XVII. yüzyıl).

"Bir buçuk saatlik bir yolculuktan sonra, atları dinlendirdim ve yarım saat veya 45 dakika şehirden uzak bir yerde mola verdim. Mürettip olay ile şehre giriş merasimi için herşeyi tanzim ettim.

Önden çekilen sekiz yelegen-dest at ile dalgalanan sancak ve bayraklar ile çalınan defler ve etrafa yayılan trampet ve kös sesleriyle Edirnekapı'dan dühûl ettik ve iki saat boyunca sayısı kalabalık önünden geçerek, hatta göz yaşları dökerek ve ellerimizi sevinçten gök yüzüne (Allah'a) kaldıran Hıristiyan halkın seyr û temaşası altında şehre girdik. Belki de bu Roma Kavtalının özgü uçtuğu ve kutsal İsa'nın ve Meryem'in resimlerinin duvarlarını süsleyen ve Müslüman imansızların eline geçen büyük İstanbul'un fethinden sonra ilk kez elde edilen ve görülen mutluluktu."[27]

Aynı şekilde, imparatorluk elçilerinin şehre giriş merasimleri dışında resmî müzik icra etmeleri ile ilgili yasak da buna mütenasip olarak gevşetildi ve bu yasak fiili olarak eski İstanbul ile Sultan'a yakın olan mahaller dahilinde müzik icra etmeme şeklinde kaldı.[28]

Avrupalı elçilerin ikamet ettiği Galata ve Beyoğlu gibi semtlerde, payitaht halkından ilgi duyanların batı müziği dinleyebilmesi için çok fazla imkanlar mevcuttu. Wolfgang von Oettingen'in maiyetinde olan müzisyenlerin sadrazamın arzusuna binaen bir bahçe partisi münasebetiyle ve özellikle Türk seyircisi önünde elçi hazır bulunmaksızın müzik icra etmeleri, bu hususu gayet açık bir şekilde izah etmektedir.[29]

Ezcümle XVIII. yüzyılın başlarında Avrupalılara sağlanan büyük özgünlüklerle bağlantılı olmalı ki, III. Ahmed'in (1703-1730) saltanat yıllarında Lâle Devri olarak bilinen dönem, Avrupa mimarisi, sanatı ve kısıtlı bir ölçüde Avrupa bilimlerine duyulan temâyûl ve kuvvetli bir idrak tarafından şekillenmemiştir.[30]

Türk müzisyenlerinin de hakkında müşkilat çekmeden bilgi edinebildikleri Batı müziği, Avrupalılaşma sürecinden önemli ölçüde istisnâî bir husus olarak kalmıştır. Fransız elçilik binasında icra edilen müziği İstanbul'daki ikâmeti esnasında mütalaa etme fırsatını bulan Kantemiroğlu bu hususa yol açan sebebi şöyle izah etmektedir: Avrupa müziği sadece makam sistemi ile ilgili ön verilerden yoksun değildir, aynı zamanda belki de bu son derece ehemmiyetli olanıdır, çok az kompleks olan usuller olan "Sofyan ve Semâî" usullerini tanımamasıdır. Buna bağlı olarak da, bunun için önemli müzikal şekil unsurlarına sahip değildir.[31] Kendine mahsus kültürel arka planı nesnelleştiren değerlendirme, nihâi olarak önem kazanmaktadır, zira bu bir tekâmül konseptine değil, aksine Kantemir tarafından geliştirilen modele dayanmasıdır. Bu model, müzik ve dilin kökeninin mukayesesi ile bir yeni tarz istidlal geliştirmeyi denemektedir.[32] Fransız aydınlanmasının bilimsel düşünce yapısını mükellef tuttuğu ve evrimci dünya görüşüne dayanan konseptinde bu yeni varlık anlayış tasavvuruna göre çeşitli tarzdaki müzik kültürlerin varlığından söz etmesi dikkate değer. Bu müzik kültürleri dillerin birbirinden kesin çizgilerle ay-

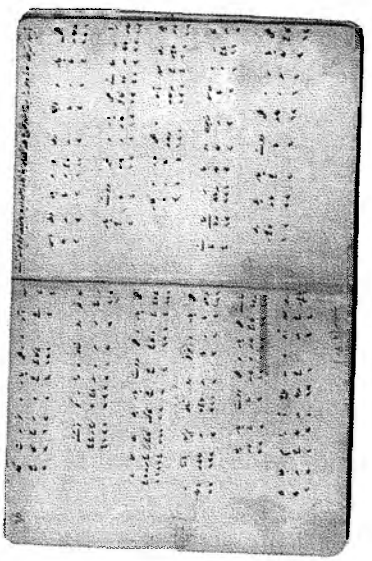
rıldığı gibi birbirinden farklılık göstermektedir.[35] Onun tarafından bilinen müzikal diller arasında Osmanlı metropolinde bulunanları tercih eder ve bunu da temellendirir. Bu husus göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı yüksek bürokratlarının Batı müziği dinlemeye olan ve tarih olarak tespit edilebilen ilgilerinin 1699'dan sonra sadece müzikle sınırlı kalmadığı aynı zamanda bunlar için egzotik görünen enstrümanlara da ilgi duydukları muhtemel gözükmektedir. Bu durumda hayat standartları yüksek Türklerin XVIII. yüzyılda son derece revaçta olan Avrupaî müzik otomatlarına olan ilgileri tetkik etmeğe değer. Bu yüzden Osmanlı elçisi İbrahim Paşa, çok değer verdiği ve Viyana'yı ziyaret edecek olanların önünde çalıştırıp dinlettiği çalar saatlerden sistematik bir şekilde kolleksiyon yapıyordu.[34]

Osmanlı elçisi Süleyman Ağa
(Bibliothèque Nationale, Paris).

Yine burada, hal ü vakti yerinde olan Türklerin her zaman Avrupa müziği dinlemeleri müzik ile ilgili kabullenme sürecine herhangi bir şekilde tesir ettiği hakkında elimizde belge bulunmamaktadır. XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Viyana'ya gönderilen Osmanlı büyük elçileri ve aynı şekilde İstanbul'a giden imparatorluk elçileri, müzik icra etme hususunda herhangi bir kısıtlamanın söz konusu olmadığını bildirmekteydiler. Sadece şehre giriş merasimi münâsebetiyle değil, aynı zamanda diğer durumlarda, Viyana halkı bu fırsatı değerlendiriyor ve mehterhânenin resmî olarak icra ettiği müziği dinliyordu. Elçiler yanlarında sadece böyle bir orkestra getirmiyorlar aynı zamanda Viyana arşivlerine göre ancak 1699'dan sonra mümkün olan ince sazı[35] yanlarında bulunduruyorlardı. Bunlar yalnız nadir olarak umuma açık yerlerde müzik icra ediyorlardı ve bu icra edilen müzik, seçkin devlet adamları topluluğuna tazim ve ikram fonksiyonunu icra ediyordu.[36] Müzisyenlerin burada bilvesile ifade edilen fevkalade olan konumları Viyana sarayı tarafından idrak edilmiş ve sefâret heyetinde bulunanlar için düşünülen hediyelerin seçiminde göz önünde bulundurulması gereken bir husus olarak ön plana çıkmıştır. Sefaret heyetleri aracılığı ile farklı müzik, bu müziğin fonksiyonu ve orkestrada gözetilen hiyerarşi hakkındaki bilgi kazanımı çok büyük ehemmiyeti hâizdi; çünkü ilk defa Habsburg hanedanı başkentinde icra edilen müzik örnekleri yolu ile Osmanlı sanat müziğinin gerçek spektrumu hakkında bilgi sahibi olunuyordu ve seyahat raporlarında Türk müziği hakkında verilen bilgilerin böylece görevini icra ettiği hakkında farklı mülahazalar meydan çıkıyordu.

Viyana'da, Avrupaî Türk müziğinde kullanmak için, Türk müziği hakkında hakiki bilgi elde edebilme ile alakalı fevkalade müsait imkanlar mevcuttu. Sefâret heyeti orkestrasının icra ettiği konserleri izleme imkanı dışında, resmî işlerinden arta kalan zamanlarda şehirde gezinti yapan müzisyenlere de bu hususta sorular yöneltilebiliyordu. İbrahim Paşa (1720)[37] ve Ali Paşa'nın (1741)[38] sefaret heyetlerinin Viyana'da ikametleri sırasında Viyana'da kalan en az iki mehterhâne müzisyenine, müzikle alakalı kendilerine sorulan sorular hakkında bilgi vermişlerdir. Bunun dışında, XVIII. yüzyılın başında Viyana'da ikamet eden 600'den fazla vaftiz edilmiş Türkün bulunduğu bilinmektedir. Bunlar arasından en azından bir kaçının müzik bilgisine sahip olduğu söylenebilir. Yabancı müzik kültürleri ile gerçek anlamda yüzyüze gelmesi hususu, Batılı sefâret heyetlerinin icra ettikleri müziğe Türklerin ilgisinden daha az ve şaşırtıcıdır. Bu sadece, sefâret heyetlerinde bulunan orkestraların icra ettikleri müzik ile ilgilenen müzik teorisi çalışmalarının noksanlığı ile izah edilemez; aynı zamanda, Türk müziği hakkında kesin bir malumat sahibi olmak isteyen Maria Theresia ve ailesinin bu amaçla, büyük bir ihtimalle 1755 yılında Viyana'da ikâmet eden elçi Halil Efendi maiyyetinde bulunan bir Osmanlı müzisyeninin bu konuda bir konuşma

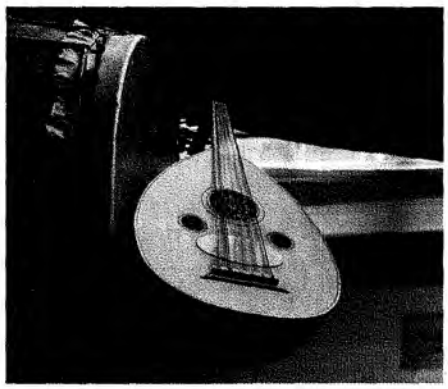
yapması için saraya davet etmekle kalmamış, aynı zamanda saray tercümanı Johann Anton Selestkouiz Beeder'in oğlu aracılığı ile tali bir tavassut yolunu seçmiş ve böylece bu şahıs babası tarafından temin edilen ve Türklerin bulunduğu bir ortamda ince saz müziği hakkında bilgi edinme fırsatını yakalamıştı.[39] Müzik ile alakalı kabullenme anlayışı, 1740 yılında sona eren büyükelçiliklerin son döneminde de 1745 yılında olduğu gibi aynı şekilde izah edilebilir. Artık, gerek Avusturya başkentine gönderilen Osmanlı elçilerinin ve gerekse imparatorluk elçilerinin büyük sefâret orkestralarına sahip olmadıkları tahmin edilmektedir. Viyana arşivinde bulunan belgelerden de anlaşılacağı gibi, yeniden gözden geçirilen şehre giriş merasimlerinde de mehterhâne artık müzik icra etmemektedir. Viyana Sarayı 1740'dan sonra yoğun bir şekilde, Osmanlı elçilerinin kendileri için farklı olan kıyafetleri ile ilgilenmek yerine daha ziyade sefâret heyetinde bulunanlara kendi kültürleri ve kendileri tarafından kaleme alınmış tabii bilimlerle alakalı eserleri hakkında bilgi vermeye çalışıyordu. Örneğin Opera'nın ziyaret edilmesinin yanısıra, imparatorluk birimlerinin planladığı ziyaret programında olan, fiziki deneylerin icra edildiği gösterilere katılmada bu programda yerini alıyordu. O günkü olaylar hakkında malumat ve tasvirler Osmanlı elçilerinin sefâret raporlarında mevcut bulunmaktadır. Mesela, seyredilen Operanın değerlendirilmesi ile alakalı tespit edilen hususlar şunlardır: Osmanlı elçilerinin ilgisini icra edilen müzik yerine, daha ziyade sahne tekniği ve dekorasyon nispeten de onlara yabancı olan enstrümanlar çekmektedir. Büyük elçilerin raporları, sık sık yanlış yorumlar içerse bile, Avrupa kültürü hakkında verdikleri mufassal malumatlar ile, bu kültürün Osmanlı metropollerinde daha iyi bilinmesine ve tanınmasına yardımcı olmuşlardır. Osmanlı müziğinin tanınması ile ilgili sahip oldukları ehemmiyeti 1740 yılından sonra büyük ölçüde kaybetmişlerdir. 1774 yılında elçi Süleyman Efendi maiyyetinde olan mehterhâne, sefâret heyetinin şehre giriş merasiminde müzik icra etmesini tekrar denemiş, ancak bu hususta kendisine izin verilmemiştir.[40] Buna göre XVIII. yüzyılın ilk yarısında Türk sefâret heyetlerindeki müzîkî hayat büyük ölçüde önemini yitirirken, buna karşın Osmanlı başkentinde ikamet eden Avrupalı elçilerin müzik kültürü büyük bir gelişim katetti. Gerçi burada gittikçe ortam, zamanı belli olmayan durumlarda ilgili ve politik tavırla bağlantısı olan ihtişam gösterisi, yani sefâret heyetinin şehre giriş merasimi esnasında yapılan bu ihtişam gösterisi artık terkedildi fakat buna mukabil, opera temsilleri karnaval alayları ve dans partilerini içeren daha yoğun müzik hayatı ortaya çıkmış ve bunlara mevcut bütün Avrupalı elçilerin katılması ile bu müzik hayatı temâyîz etmiştir. En azından Osmanlı üst tabakasına üye olan şahıslar öyle fırsat buldukça değil de, sürekli bir biçimde mümkün olduğunca Batılı sarayların örneklerine uyan Avrupaî müzik hayatını tanımak için gayret sarfediyordu. Bu husus başlangıçta, Batı müziğinin kabulü ve asimilasyonunu teşvik eder bir mahiyette değildi; daha ziyade uzun vadeli düşünecek olursak, bu tarz müziğin kabulü için bir hazırlık dönemi idi.



XVII. yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayı'nda yaşamış Avrupalı bir müzisyenin kaleminden "Yar meclise gelse güller açılır" güfteli bir şarkının notası.

Burada ilk emareler olarak, XVIII. yüzyılın ortalarında gerçekleşen Avrupa viyolininin alınmasının ve Yunan Gorci tarafından icra edilen *Viola d'amare*'ın (türk.:sine kemân) yanısıra, Hızır Ağa'nın ilk olarak bir Türk müzik teorisi yazısındaki Batı enstrümanları hakkındaki çalışmaları örnek alarak verilebilir. Bu tasvir edilmeye çalışılan arka plandan önce, hem Sultan III. Selim'in yeni geliştirilen notalandırma işlemleri yardımıyla geleneksel Türk sanat müziğini muhafaza etme çabaları, hem de 1826 yılında mehterhânenin ve yeniçeri ocağının ilgasını sağlayan ve yerine Batı askerî müziğini ikame ederek Avrupa'ya insicamlı bir şekilde yönelmenin ilk işareti veren Sultan II. Mahmud'un kültürle alakalı reformları gözlemlen-mektedir. Osmanlı Devleti'nden çok Avru-

pa'da büyük önem arzeden şeyler, Avrupa'da yabancı kültürün, basılı seyahat raporları, Türk kronikleri, giysi ile ilgili eserler, kültürel anlamdaki çizimler, tasvirler, elyazma raporlar, minyatür albümleri ve çeşitli tarzdaki arşiv malzemeleriydi.[41] Elimizde mevcut bulunan kaynakların çoğunda Türkiyedeki müzik ile ilgili bilgiler, daha XVII. yüzyılda meydana getirilmiş müzisyenlerle alakalı çizimler, enstrümanlar ve her zaman olmasa bile transkriptler bulunmaktadır. Herşeyden önce eski seyahat raporları bunların arasında en mühimi olan Schweigger'in seyahat raporu, gerçi yeniçeri müziğinin Avrupa'daki asilzâde saraylarında oluşması süreci için gözardı edilemeyecek bir öneme sahiptirler ama Türk müziğinin hakiki temsili normalde kendi kültürlerinin arka planında oluşan menfi değerlendirmelerle sınırlı kalmıştır. Schweigger'den sonra ilk kez Donado[42] ve Ferriol,[43] Türk müziği çizgisinin orjinal transkriptlerini yayınladılar. Ancak bu transkriptler ne Yakın Doğu makam düzeninin mikrotonal düzenini ne de her halükârda verileri bulunmayan usulün önemini göz önünde bulundurmuşlardır. Bu notalar daha ziyade Avrupalı dinleyiciler için biçilmiş kaftan mahiyetinde idi. Donado serbest bir nota sisteminin ilavesiyle Türkçe metinli melodileri, kendi bas çizgisinde bestelemesi imkanını yorumcuya vermek için yayınladı. Ferriol ise, "*Airdes Derviches*"'i düğmeli (tuşlu) enstrümanlar için yapılmış bir çalışmayla neşretti. Müzik teorisi ile alakalı münakaşalar burada eksik olsa bile, bu zikredilen her iki neşir, Osmanlı müzik kültürü ile ampirik anlamda karşı karşıya gelmenin işareti şeklinde ortaya çıkmaktadır.



Bunun zirvesini, 1751 yılında Charles Fonton tarafından takdim edilen "*Essay sur la musique orientale comparée á la musique européene*" adlı makale oluşturmaktadır; bu makalede, "*L'opinion des Orientaux*"a göre müzik tarihinin yanısıra tanbur yardımı ile makam sisteminin temsilini ihtiva eden Yakın Doğu müziğinin umumi kaidelerine de işaret etmekteydi. Bu eser aynı zamanda, müzik psikolojisi ile ilgili etkileşimi, enstrümanların tarifi ve çağdaş müzik hayatının tasvirini de ihtiva etmektedir. Burada bütün bunların yanısıra bestekarlar zikredilmekte ve usul sistemi anlatılmakta ve müzâkere edilmektedir.[44] Ampirik araştırmalara dayanan bu çalışma altı nota örnekleri ve zamanında Osmanlı başkentinde dil araştırmaları sebebiyle bulunan Jean-Baptiste Adanson'un kaleminden çıkan çizimlerle tekemmül ettirilmiştir. Notalar ilk kez geleneksel Türk sanat müziğinin bir panaromasını takdim etmektedir; çünkü bu eser hem saraya ait ince saz müziği hakkındaki eserleri ve şehir eğlence müziğini, hem de mehterhâne müziğini kapsamaktadır. Fonton'un fevkalade kıymetli bilimsel makalesi kendi zamanında pek fazla tesirde bulunamadı, zira bu yazısı Villeroi ailesinin özel kütüphanesinde kaybolmuş ve daha sonra *Bibliathéque Impériale*'ın mülkiyetine geçmiştir. Bu araştırma şüphesiz 1767'de "*Müzik Tarihi*" adlı bir eser yayınlayan, birkaç bölümü ve nota örneklerini farklı müzik teorileri ile alakalı bilgileri kullanmadan kendi eserine ilave eden Carles Henri de Blainuille tarafından bilinmekteydi.[45] İlk kez Fransız Josef Sulzer'in[46] ve Gianbattista Toderi'nin[47] eserlerinin müzikle alakalı bölümlerinde Türk sanat müziğinin herkese açık ve ampirik araştırmalara dayanan ve aslî teorik verilere kısmen yaklaşan malumatlar bulunmaktadır. Sulzer, usul sisteminin önemine işaret ederken mufassal izahatına maalesef hatadan beri olmayan ritmik enstrümanların transkriptlerini ilave etmiştir. Toderini ise daha küçük entervae (fasıla) yapılarına istinat eden makam sistemine ehemmiyetle işâret etmiştir. Elbet onun tarafından ortaya koyulan tam sesin çeyrek ses bölümü hakkındaki konsepti isabetli değildir. O aynı zamanda makamlardan ve bunların terkiplerinden bahsetmemektedir. Fakat o Türkiye'deki melodik çizginin kültürel anlamda şekillendirme imkanlarının birinci derecede neler olduğunu gayet iyi kavramış durumdadır. Onun tespitlerine göre, bizim müziğimizde kullanılan notalar (sesler), Türk müziği için gereklidir ve onlar bu son derece zengin bir melodi biçiminde kullanmaktadırlar.[48]

Yakın Doğu müziği ile ampirik manada meşgul olmanın yanısıra XVIII. yüzyılın ikinci yanısıra yeni tarzda ikinci bir yaklaşım söz konusudur; bu da o yüzyıllar-

da birçok Avrupa kütüphanelerinde mevcut olan Arapça ve Farsça müzik teorisi ile alakalı eserlerin temel olarak yapılan değerlendirmelerdi. Lean Benjamin de La Borde, bu temel üzerine ilk defa ebced sistemi yardımıyla yakın doğu sanat müziğinin ses (makam) rezervlerini tasvir ediyor ve bunu hem tellerin tek telli saz üzerinde hem de not üzerinde çizimlerle izah ediyordu. Mezkur şahın aynı zamanda usul sisteminin bir tarifini yapmakta ve tarifi yapan kem önemli ayrıntılarda hatalı olsa da ritmik enstrümanların çok sayıda transkriptlerini de ilaveten vermektedir. Arap müziği ile ilgili bölümde de en önemli terminolojik ifadelerinden lügatçesini de eklemiştir. La Borde'nin söz konusu müzik teorisini etnik gerek geleneğine götürmeyi amaçlayan tasvirleri de elbette fragment (fragman) olarak kalmaktadır. Örneğin makamların tanı izahı ve bir sistematiği eksik bulunmaktadır. Aynı zamanda usullerin müşahhas bir tasviri de yapılmamaktadır. Bunun dışında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çağdaş müzik hakkındaki eksik bilgiyi kanıtlayan La Borde, gerçeklerden habersiz görünmektedir. Öyle ki, onun tarafından tasvir edilen müzik teorisi sistem eğer bunun Safiyüddin al-Urmâvi'nin eserlerine istinat ettiği hakkındaki iddialar sanıldığı gibi ise, altı asırdan daha fazla bir zaman önce şekillendirilen arkaik ve Türk sanat müziğinde her halükarda çok fazla ehemmiyete haiz değildir. Bu husus zaten pratikte Kantemiroğlu tarafından tasvir edilen yeni teori ile de çürütülmüş durumdadır.

Osmanlı, imparatorluğun sanat müziği kültürüne Avrupalı teorisyenler vasıtasıyla yakınlaşılmasını tekemmül etmemiş ve birçok yönden hatalı bir şekilde kalmıştır. Buna rağmen gelecekte ehemmiyet arzedecek olan metodik yaklaşımlar XVIII. yüzyılın sonunda önceden şekillenmiş bir durumdadır; ampirik araştırmalar müzik teorisi ile ilgili manuskriptlerin değerlendirilmesi ile önceleri yoğun bir şekilde olmasa bile, yakın doğu müziği sisteminin kültür içeren anlayışını kavramak için gösterilen uğraşılar da ilave edilmiştir.

XVII. yüzyılın başından bu yana yayınlanan Osmanlı müziğinin nitelikli ve çeşitli hataları hem de teoretik tasvirler Avrupâi müzik pratiği için, hem öyle pek fazla ehemmiyet arzetmemekteydi. Orijinal melodik çizgiler doğuya ait bestelerde açık bir şekilde ilk kez XIX. yüzyılın yirmili yıllarından itibaren muhtemelen yeni oluşan tarihçilik anlayışı vasıtasıyla çalışılmıştır. Bir bestekar tarafından egzotik enstrümanların imalini sağlayan müzikal araçlara müteallik Andre Ernest Modeste Gretry (1741-1813) XVIII. yüzyılın sonunda bunları izah etmektedir:

"Muhtelif ülkelerdeki insanların resmini yapan sanatçının düşünceleri ne olmalıdır? Bu sanatkâr insanın bütün bu ülkeleri gezip dolaşmış olması, resmettiği bütün bu insanlarla birlikte olması mümkün değildir. Bu durumda ne yapmalıdır? Bu da, tarihe müracaat edip, söz konusu ülkelerdeki insanların tahsilli olup olmadıklarını; batıl inançlarının olup olmadığını; hareketli mi, ağır kanlı mı olduklarını ve o ülkelerdeki iklim şartlarının nasıl olduğunu ortaya çıkarma zarureti ile mümkündür. Tüm bu verilerden hareketle, müzisyen yapmacık bir şekilde de olsa, söz konusu halkın gösterebileceği tepkiye başkaldırabilmelidir. Bu husus, ister genellikle kendi melodisinden çekip çıkarmış olduğu bir örnek olsun; isterse, kendisi tarafından ortaya koyulan orjinal bir ritim, bir çok kez eseri boyunca tekrarlanmış olsun. İşte o zaman dinleyiciler, seyirciler Çinlilerin, Türklerin ya da Japonların bu şekilde konuştukları yanılgısına ve inancına kapılacaklardır. Dinleyiciler özellikle sanatçının garip hususiyetleri kullanması neticesinde sanatçının böyle hoş bir eser ortaya koyabilmesinden dolayı mutmain olacaklardır"[50]

Evvela bir bestekarın mevcut seyahat raporları yardımıyla, tasvir edilmeye çalışılan halkın karakteri hakkında malumat sahibi olmak ve bu halkın melodilerini; karakteristik dönüşümlerini örneğine nispetle geliştirmek için tarih ilmi ile meşgul olması ile ilgili görünüm, XVIII. yüzyılın egzotik müziğindeki orjinal melodilerin uygulanma imkanı bulunmadığı tespitine aykırı görünmektedir. Konuyu izah ederken ortaya koymuş olduğu örnekler ile Guillaume Tell bestesinde gösterdiği yaklaşım,görünen bu tezatı açığa çıkarmaktadır:

"Guillaume Tell'in müziğini araştırdığım sırada, Lyon'da idim. Bu şehirdeki bir İsviçreli alay komutanından beni maiyyetinde olan subaylarla beraber akşam yemeğine davet etmesini rica ettim. Tatlı yediğimiz esnada bu beyefendilerden, eski yurttaşları olan Guillaume Tell'in şiirini bestelerken, o zamana ait ezgileri ve İsviçre dağlarında bulunan köylülerin terennüm ettikleri parçaları söylemelerini rica ettim. Bunların çoğunun daha önce terennüm edildiğini işitmiştim ama bildiğim kadarıyla bunlardan hiçbirini not etmemiştim. Onlar bu ezgileri terennüm ederken, başım âhenkli bir şekilde ritim tutuyordu; zira İsciçreliler ve genellikle müzisyenler bu mü-

zik eserinde hâkim olan dağ ezgilerinden hoşlanırlar"[51]

Buna göre ilk önce o, şarkılar yardımı ile İsviçre müziğinin özellikleri ile tanışmaya uğramıştır. Fakat daha sonra önemle şunu tespit etmiştr: Onun önünde söylenen melodileri kopya etmeksizin bestedeki doğru aksanı bulmuştur.

Burada ifade edilen, büyük bir ihtimalle umumi kanaatleri ihtiva eden öncüller, kendisinin ortaya koyduğu eseri orjinal eserin feskine çıkartma ve "fon convenable"den biraz daha fazla olarak taklit etme gayreti Avrupaî ve Türk müziğinin bestelerine nakledilebilen olduğudur. Bestekar yabancı bir eser üzerinde çalışmaya başlamadan önce, hakiki müziğin yani Türk müziğinin etkisini istihal eder. Bu gayeye mebni olarak mevcut literatürü kullanabilir veya eğer fırsatlar elverirse, orjinal müzik icrası gösterilerine bizzat katılır. Bu yolla elde edilen genel anlamda müziğin etkisinden ve karakteristik müzikal parametrelerden elde edilen tasavvur beste yaparken göz önünde bulundurulur.

Bu yalnız besteyi ortaya çıkarma sürecine nispi olarak tesir eder. Orijinal eserin tipik seçilmiş birkaç özelliği besteye intibak edilirken, özellikle doğrudan yapılan taklitlerden kaçınmak gerekir.

Gretry'nin burada söz konusu etmediği diğer bir husus ise, XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında bir avrupalı bestekarın son derece çeşitli ve türk ritmik enstrümanlarının kullanımı hakkında bağımsız olan doğu koloritslerinin imali için lüzumlu olan araç ve gereçleri ihtiva eden bir kataloğa sahip olmasıdır. Orjinal müziğin öğrenimi ve tarifi olmaksızın bunların kullanımı, seyircinin kabul edeceği Avrupaî ve Türk müziği eserlerini besteleme imkanı onun için mümkün görünmemektedir. Müzik âletlerini yapmak için kullanılan araç ve gereçler muhtasar değil aksine farklı olarak değerlendirilmelidir. Engeç XVIII. yüzyılın başına kadar Avrupa'da hem mehterhane müziği ve hem de ince saz müziği bilinmekteydi. Aynı şekilde, kullandıkları enstrümanlar ve de icra edilen müzik muvaccelesinde kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı ve Türk müziğinin bestelerinin istinat ettiği iki "*tons convenable*"e -iki uygun ses, makam- az sahip olduğu hususu da malum idi.

Başka bir kayıt da, XVIII. yüzyılda gittikçe yoğunlaşan bir şekilde Batı askerî müziğinde kullanılan ve XVI. yüzyıldan itibaren belgelenebilen ve asilzâde saraylarında icra edilen Yeniçeri müziğinden bu zikredilen üç saha, analitik olarak Avrupaî Türk müziğinde birincil olarak Türk operası metininde belgelendirilebilir ve değişik şekillerde değerlendirilmiştir.

Yabancı olanla iştigal etme neticesinde ortaya çıkan şey, kendi kültür arka planını muhafaza ederek, karakteristik ve spesifik parametrelerin farklı uyumlar şeklinde kendini göstermesidir.

---

1 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa'da Türk müziğinin kabulüne dair inandırıcı kaynaklar hakkında bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, İstanbul 1994.

2 Bkz. Georg Max Hartman, "Die Rolle Venedigs in den Wechselbeziehungen zwischen Griechenland und Italien", *O EllhnismoV ViV to Exwterikon. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit,* yayına haz.: Johannes Irmscher ve Marika Mineemi (=Berliener byzantinische Arbeiten 40, yayına haz.: Friedhelm Winkelmann), s. 1-34. İtalya'daki Kıbrıslılar hakkında bkz., Konstantinos P. Kyrres, "Cypriote Scholars in Venice in the XVI and XVII centuries with some notes on the Cpriote Community in Venice and other Cypriote Scholars who lived in Rome and the rest of Italy in the same period", *O EllhnismoV ViV to Exwterikon. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit,* yayına haz.: Johannes Irmscher ve Marika Mineemi (=Berliener byzantinische Arbeiten 40, yayına haz.: Friedhelm Winkelmann), s. 183-272.

3 Gradenwitz (1997), s.184

4 Joseph Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Teaters am Württembergischen Hofe 1458-1733,* I, 188, Stuttgart 1890.

5 Salamon Schweigger, *Ein newe Reißbeschreibung auß Teutschland nach Konstantinopel und Jerusalem. Darinnen die gelegenheit derselben Länder/Städt/Flecken/Gebew e.c. der innwohnenten Völcker Art/Sitten/Gebreuch/Trachten/Religion vnd Gottesdienste e.c.... Gedruckt vnd verlegt zu Nürnberg durch Johann Lantzenbnerger,* M. DCVIII, s. 208.

6 Örnek olarak bkz., Cyriacus Spangenberg, *Von der Musica und den Meitersängern,* yay. Haz.: Adelbert von Keller, Stuttgart 1861. Sonraki baskı, Hildesheim 1966, özellikle s.106-113

7 Ramzi Tabata'nın bu husustaki düşünceleri burada zikredilmektedir. Atıf Efendi Kütüphanesi, İstanbul, No: 1598, 149a-157b; veya Berlin Devlet Arşivi'nde Ms. Or.oct. 3339'da bulunan anonim eser. Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, bes. 164b-167b.

8 Evliyâ Çelebi, *Im Reiche des Goldenen Apfels. Des türkischen Weltenbummlers Evliyâ Çelebi denkwürdige Reise in das Giaurenland und in die Stadt und Festung Wien anno 1665*, haz.: R. F. Kreutel, Graz 1957, s. 113.

9 Claudia Marne –Johann Aubrl, Frankfurt 1595, s. 479.

10 "Sultanın karşısında evvela kafirler/...[...] bundan sonra davulcular ve tromperçiler yerlerini aldılar/ gün boyunca düğün yaptılar/..[...] Onların büyük ve küçük bütün davullarını, trompetlerini ve zillerini çalarak müzik icra ettiler" *a.g.e.*, s 470.

11 Cevad Memduh Altar'ın bu konudaki, *Revue Belge de Musicalagie- Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, X, 1-2, Brüssel 1956, s.138-148'de yayınlanan "Wolfgang Amadeus Mozart im Lichte osmanisch-österreichischen Beziehungen" yayınlanan mufassal makalesindeki Viyana kaynaklarının arka planı önemli ölçüde gözden geçirilmek zorundadır. Ona göre, Viyana'da ilk mehterhâne Kara Mehmed Paşa'nın sefâretinden yaklaşık elli yıl önce dinlenmiştir. Mozart'ın hakikaten bu orkestranın konserini dinlemeye katıldığı konusu da şüphelidir.

12 Adam Wenner, *Ein ganz new Reysebuch von Prag biß den Konstantinopel..{...}*, Nürnberg , M.DC. XXII, s. 47-48 ve 50.

13 Paul Tafferner, *Der Rom:Kay:May: Leopold I. An deß großen Türken Sultans Mehemet Chan Ottomanische Porten Anno 1665, den 25 May abgeordnete Botschaft,* Wien1669, s. 75-77.

14 Wiener Haus-,Hof- und Staatsarchiv (Bestand Türkei I (Turcica alter Bestand), Karton 139 (1666 XI-1667 XII), 1893-191. Viyana'ya gönderilen Kara Mehmed Paşa'nın sefâreti ile alakalı tasvirler. 8 Haziran 1665, 186-187. Evliyâ Çelebi, eserinde anlattığı bu münakaşanın neticesini, elçinin zaferi olarak yorumlamaktadır. Evliyâ/Kreutel(1957), s. 64-65 ve 73-74.

15 Yazar yanlışlıkla bu barıştan Pasarofça Barışı olarak söz etmektedir. (ÇN)

16 Kurt Reinhard, "Die sogenannten französischen Rhythmen der türkischen Kunstmusik", *Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin*, 1974, neşr.: Hellmut Kühn ve Peter Nitsche, Kassel 1980, s. 615-617.

17 Eserin serlevhasından, bestekârın Avrupalılara mahsus görünen adı veya soyadı 'Roger' olduğu ve bu sebeple büyük bir ihtimalle İngiliz veya Fransız asıllı olduğu anlaşılmaktadır.

18 Uzzal makamının terkibi için bkz., Özkan (1987), s. 146-148. Bu makamdaki karakteristik bir beste için örnek olarak verdiği izâhâtlara , s. 149-150 bulunan, bir uzzâl yürük semâî olan ve 'Terkeyledi gerçi beni ol mâhcemâlim' cümlesiyle başlayan, Fenerli bestekâr Zaharya'ya (öl. 1740) ait eseri ilave etmiştir. Bu Ali Ufkî'nin notalarına mukabil, melodik çizginin akışının ana sese olan açık bir rabıtasını göstermektedir.

19 Ali Ufkî, bugünkü Türk nota pratiğinden farklı olarak, yegâne ses(makam) basamaklarını bir beşliyi yukarıya aktarmak için göstermemektedir. Notalama çalışmasının bu özelliğini muhafaza etmek için, transkripsiyonda bir münasip transpozisyondan feragat etmektedir. *Dügâh,* Türkiye'de 19. Yüzyılın ortalarından bu yana a' olarak; *hüseynî* e" olarak ve *muhayyer a"* olarak notalandırılır.

20 İstisna olarak transkripsiyonda bu yerde Ali Ufkî tarafından koyulan olan tekrar işareti kaldırılmıştır, zira notanın bölümü sadece bir yarım usul safhasını kapsamaktadır.

21 Model realizasyonu işi, ince sâzın çalındığı eserlerde hâkim bir konum arzederken, savaş için değil de temsîlî ve geleneksel Türk sanat müziğininin şeklî temellere dayanan müzik olduğu müddetce, mehterhâne besteleri için yapılan bestelerde iç alıntı tekniği uygulanabilmektedir. Melodik çizginin değişik unsurlarının burada tespit edilen düzen prensibi, açık bir şekilde bu her iki katagoriden herhangi birine ait olduğu söylenemez.

22 Bkz. Taffener (1969), s. 123-124.

23 Böyle bir liste için bkz., Johann Baptist Schönwetter, *Gründ- und Umständlicher Bericht Von Denen Römisch-Kayserlichen Wie auch Ottomanischen Groß-Botschaften/...{..}* , 1699, M D C CII, s. 41-43

24 Bkz. Evliyâ/Kreutel (1957), s.111; Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, neşr.: Mümin Çevik, İstanbul 1990, VII, s.212.

25 Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Anciens Régime*, Laaber 1993, s.38.

26 *A.g.e.*

27 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien Türkei I (Turcica, alter Bestand), Karton 173, (1699 Varia, 1700 I-II), V. 170-180.

28 Bkz. Gerard Cornelius von den Driesch, *Historische Nachricht/von der Röm. Kayserl// Großbotschafft//nach Konstantinopel//...{...}*, Nürnberg 1723, s.393.

29 Bkz. Simpertus [von Neresheim], Diarium veya, *Außführliche coriose reiß-Beschreibung Von Wien nach Konstantinopel..{...}*, Augsburg 1701, s.213-215.

30 Markus Köhbach, "Das osmanische Reich und der Westen. Zur Rezeption europäischer Kultur durch die Osmanen", *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit,* I, Recklinghausen 1985, s. 105-107.

31 Kantemiroğlu [Dimitri Kantemir], *Kitâb-ı ilmü'l-musîkî alâ vechi'l-hurûfât*, I. Bölüm, Türkiyat Enstitüsü, Arel Kütüphânesi, Nr. 2768, s. 6.

32 *A.g.e.,* s.16-17.

33 Buna benzer bir teoriyi, Jean-Jacques Roussea 1760 yılında kaleme aldığı, *Über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird,* neşr. Peter Gülke, Leipzig 1989, s. 99-168.

34 Sefâret raporu (1702), s. 79

35 Haus-, Hof- ünd Staatsarchiv, Wien Türkei I (Turcica, alter Bestand), Karton 175, (1700 X-XII Varia),Konv. C: Turcica 1700, Varia & s.d. V. 138b-142a.

36 Sefâret raporu (1702), s.79.

37 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien Türkei I (Turcica, alter Bestand), Karton 186, (1718-19),3. Konv. (Turcica 1719. Tüğrk elçiliği konusunda), V. 274b-280b.

38 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien Türkei IV Ali Paşa'nın elçiliği 1741, Karton 13 (1741-1797-98).

39 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien Türkei IV, Viyana'daki Türk sefâret heyeti, II. Halil Efendi'nin 1755 yılındaki sefâreti, Karton 3, Ana rapor (Ciltli kodeks), s.277: " 25 Mayıs 1755 günü, imparator hazretlerinin emrine binaen oğlum Schönbrun'a teveccüh etmiş ve orada imparator hazretlerinin huzurunda keman ile bir kaç türkçe parça çalmıştır....."

40 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien Türkei IV,Viyana'da Türk sefâret heyeti III, Süleyman Efendi'nin Sefâreti 1774, Karton 7.

41 Bülent Aksoy, *a.g.e.,*

42 Giovanni Battista Donado, *Della Letterature de Turchi*, Venedik 1688.

43 *Explications de cent Estampes qui representent different Nations du Levant avec de nouvelles Estampes de Cérémonies Turques qui oni aussi leurs Explications,* Paris 1715.

44 Charles Fonton, *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européene,*Bibliothéque Nationale, Paris, Nr. N.a.f. 4023., neşr.: Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson,(* Fuat Sezgin, *The Scienceof Music in Islam,* IV), Frankfurt/M 1999; Thomas Betzwieser, *a.g.e.,* 370-419. Yazma eser, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 28.10.1838, Nr. 43, s.421-426'da alıntılar şeklinde yayınlanmıştır. İlave baskıda bir *Air Turc* basılmış ve, 4.10.1839 gün, 44 no ve s.433-435'de yayınlanmıştır. Yazma eserin Türkçe tercümesi, '*18. Yüzyılda Türk Müziği-Charles Fonton'* adıyla 1987 yılında Cem Behar tarafından İstanbul'da neşredilmiştir.

45 Charles-Henri de Blainville, *Histoire générale, critique et philologique de la musique, dédiée á mine la Duchesse de Villeroy*, Paris 1767.

46 Franz Joseph Sulzer, *Geschichteb des transalpinischen Dactens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit chritischer Freyheit entworfen{...}*, 2 Bölüm, Wien 1781.

47 Giambattista Toderini, *Letteratura turchesca*, Venedik 1787. Almanca tercümesi, Philipp Wilhelm Gottlieb Hausleutner, Königsberg 1790.

48 Toderini/Hausleutner (1790), s.256.

50 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essays sur la Musique*, II, Brükel 1829, s. 32.

51 *A.g.e.*, s. 32-33.

KÜLTÜR VE MEDENİYET AÇISINDAN OSMANLILAR DÖNEMİNDEKİ TÜRK MUSİKİSİ

DOÇ. DR. MUSTAFA CAHİT ATASOY
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Türk musıkîsi Türklerde her zaman her yerde ve her kesimde büyük bir yer tutmuştur.

Türkçeden sonra milletimizin adeta ikinci milli dili olmuştur. Türklerin bulup ortaya koyduğu bu aziz san'at dünya coğrafyasında Asya'dan Avrupa içlerine ve Kuzey Afrika memleketlerine, Hindistan'a kadar çok geniş alanlara yayılmıştır.

Türkler tarih boyunca birçok devlet kurmuştur. Bunlardan hâlen yaşayan ve Türkiye adını almış bulunan bugünkü vatanımızın dışındakiler, hep kurucularının hanedanlarının veya kurucu boyların adını taşımaktadırlar. Selçuk Devleti'nin adını Selçuk Bey'den, Osmanlı Devleti'nin ise adını Osman Gazi'den aldığı gibi.

Mâlum olduğu üzere Osmanlı Devleti, bunlar arasında Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nden önce kurulmuş olan Türk devletlerinin sonuncusudur.

Burada Osmanlı Devleti'nin 1299-1923 tarihleri arasında tam 624 yıl hüküm sürdüğünü görüyoruz.

Bu zaman içinde Onun siyaset, ekonomi, askerlik, coğrafya, kültür san'at gibi alanlarda ve medeniyette dünyanın en büyük ve en uzun ömürlü imparatorluğu olduğuna, erişilmez noktalara yükseldiğine şahit oluyoruz.

Tabii ki bu arada kültür ve san'atta da mukayese kabul etmez seviyelere gelinmiştir.

Bizim burada öncelikli konumuz olan Türk musıkîsi'nin Osmanlı Devleti'nde kültür ve san'at yönlerinden ele alınması olduğundan bu noktalar üzerinde kısaca ayrı ayrı durmaya çalışalım:

İsmail Dede Efendi.

Konuya daha iyi bir açıklık ve anlaşılırlık getirmek üzere de onu bir çerçeve içinde düşünmek bakımından önce Türk Musıkîsi Tarihi'ni altı dönem içinde gözler önüne sermek uygun olacaktır. Bu dönemler şöyle sıralanabilir:

1- Hazırlık Dönemi: Başlangıçtan-Merâgalı Abdülkadir'e (1360-1435) kadar,

2- Klasik Öncesi Dönemi: Merâgalı Abdülkadir'den- Itri'ye (1640-1712) kadar,

3- Klasik Dönemi: Itrî'den İsmail-Dede'ye (1778-1846) kadar,

4- Neo-Klasik Dönemi: İsmail Dede'den-Hacı Ârif Bey'e (1831-1884) kadar,

5- Romantik Dönemi: Hacı Ârif Bey'den-Hüseyin Saadettin Arel'e (1880-1955) kadar,

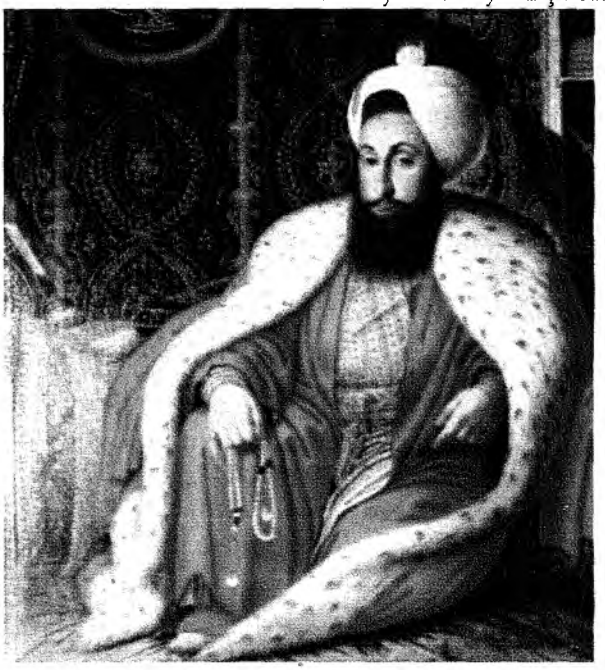
6- Reform Dönemi: Hüseyin Saadettin Arel'den günümüze kadar,

Bu ayırımda da görüldüğü gibi Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürdüğü 624 yıl içinde Türk musıkîsi kısa bir Hazırlık Dönemi'nden sonra asıl Klâsik Öncesi, Klâsik, Neo Klâsik Dönemi ve biraz da Reform Dönemlerini içine almaktadır.

Bu vesileyle söylemek gerekir ki Hazırlık Dönemi nasıl kendisinden sonraki dönemleri hazırlamışsa, Osmanlılar zamandakiler de bugüne kadarki Reform Döneminin daha çok ilk zamanlarını hazırlamıştır.

Şimdi Osmanlı'daki Türk musıkîsi'nin yüceliğini bilginlerini, bestekârlarını ve eserlerini önce, ilim ve san'at anlamına gelen kültür yönünden ele alalım. Türk Musıkîsi'nin değeri, muhteşemliği O'nun taşıdığı hârukulâde imkânlara dayanmaktadır. Her ne kadar bu imkânlar bugüne dek yeteri kadar kullanılmış olmasa da gelecekte üzerinde durularak büyük varlık göstereceği muhakkaktır.

Türk musıkîsi'nin bilginlerine ve ortaya koyduklarına gelince Hazırlık Dönemi'nden Türk musıkîsi'ne ilmi olarak katkısı olan 'Büyük musıkî' adlı kitabı ile Fârâbi ve Onun talebesi Cevamiü'l-Elhan eserinde musıkîden bahseden İbni Sina; 'Şerefiye' ve 'Kitabül Edvar' gibi eserleri ile de Safiyüddin karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa bu en son bilginimiz Türk musıkîsi ses sistemine ilk başlangıç yapan musıkîşinasımız olmuştur.


III. Selim.

Klâsik Dönem'den 'Kenzül Elhan', 'Makasidül Elhan', 'Camiül Elhan ilmi kitaplarıyla ve elimizde notası olan otuz bestesiyle Abdülkâdir Merâgiyi görüyoruz. Bu büyük insanın bir konservatuar niteliği taşıyan Herat musıkî Mektebi kurucusu olduğu da bir bahsi diğerdir.

Aynı dönemden II. Murad Devri'ndeki makamlardan bahseden, yazmış olduğu edvarıyla Hıdır bin Abdullah ve Türk Ses Sistemi'ni gerçek mânasıyla açıklayan 'Muradnâme' adlı eseriyle Bedri (Dilşat) gibi musıkîşinasları unutmamak lazımdır.

Sonra Türk musıkîsi bilgini Safiyüddin'in 'Şerefiye' adlı eserini 'Berceme-i Kitabül Edvar' adıyla tercüme eden Ahmet Şükrullah ile Fethiyye ve 'Zeynül Elhan' adlı eseriyle Lâdikli Mehmet Çelebi bu dönemdeki musıkî kitabı yazanlarımızdandır.

Klâsik Dönem'den Abdulbâki Nâsır Dede' nin ebced notasına şekil verdiği ve 'Tetkik-u Tahkîk' (Tahririye) eserini kaleme aldığını biliyoruz. Burada ilk musıkî biyografi kitabı Atrâbül Âsar'ı yazmış olan Şeyhülislâm Mehmet Esad Efendi'yi de hatırlıyabiliyoruz.

'Kantemiroğlu Edvarı' adını taşıyan eseriyle Kantemiroğlu Türk musıkîsi tarihinde zaman zaman başvurulan bir musıkîşinasımız olmuştur.

Yine Hâşim Bey kendi adıyla anılan mecmuasıyla bir kaynak eser yazmış bulunmaktadır.

Neo-Klâsik Dönem'den Ataullah, Celâlettin ve Hüseyin Fahrettin Dede'ler de Türk musıkîsi sisteminin bugünkü elimizde olan işlenilir şeklini sağlamışlardır.

Son olarak ise Türk musıkîsi'nin en büyük âlimleri olan Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Saadettin Arel en gözde musıkî âlimlerimiz olmuşlardır.

Bunlardan Dr. Suphi Ezgi 'Nazarî ve Amelî Türk musıkîsi' adı altında daha 1930'lu yıllarda yazdığı beş ciltlik dev eseriyle musıkîmizi ilmi anlamda kitabsızlıktan kurtaran âlimimiz olmuştur. Bu meyanda Onun 'Tanbur Metodu', 'Tanburî Mustafa Çavuş' un Otuzaltı Şarkısı', 'Usul Geçkisi' gibi kitap ve makalelerini de söyleyebiliriz.

Diğer bir âlimimiz olan Rauf Yekta Bey ses sistemimizi bize taşıyan ve Onu Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile değerlendiren kişi olmuştur. O, Türk musıkîsi'ni yabancı diyarların ansiklopedilerinde tanıtmaya çalışmıştır. Rauf Yekta Bey klâsik ve Halk musıkîlerimizin aynı temele dayandığını göstermesi bakımından, Bektaşi Nefesleri adlı kitabının önsözünde bu konuya değinmiş ve buradaki eserlerin makamlarıyla usullerini belirterek açıklamıştır. Bu şekilde tespitler yapmış olması Türk musıkîsi bütünlüğü adına büyük hizmet olmuştur.

Hüseyin Saadettin Arel'e gelince, O, Türk ve Batı musıkîlerini en iyi bilen, nev-i şahsına münhasır bir âlimimiz, müzikoloğumuz ve bestekârımız olmuştur. Dr. Suphi Ezgi'nin ilk defa ilmi bir kitab olarak yazdığı eserinden sonra H. S. Arel 'Türk musıkîsi Nazariyatı Dersleri' başlığı altında kendi eserini herkesin anlayabileceği bir dilde kaleme almıştır.

Türk musıkîsi'ne yabancı kökenli diyenlere 'Türk Musukîsi Kimindir?' ilmi eseriyle özbe öz bize ait olduğu cevabını vermiştir. O, son derece velûd bir bestekârımızdır. Dinî ve lâdinî, söz ve saz, tek ve çok sesli binlerce örnek olacak eser yazmıştır. Türk Musikîsi'nde saz eseri boşluğunu, yaptığı virtiozite isteyen ve tasviri özellik arzeden saz eserleri ile kapatmıştır. Birçok talebe yetiştirmiş ve bugünkü Türk musıkîsi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasına öncülük etmiştir.

Bu âlimlerimizin yazdıkları kitap, risâle, edvar, makale, verdikleri konferans ve derslerin yanı sıra Türk musıkîsi'nin yapısındaki mükemmellik ve sahip olduğu ifade imkânları sayesinde asıl musıkîyi besteleriyle ortaya koyan dâhi bestekârlarımız musıkî tarihimizde yer almışlardır.

Sefiyüddin'den harf notası ile bir parça ve güftesi.

Elbette ki bu bestekârlarımızın büyüklüğünü eserlerindeki san'at değerleriyle; bilhassa bunlarda yarattıkları zengin melodilerinde buluyoruz. O kadar ki dünyadaki ikinci büyük musıkî olan Batı musıkîsi, melodi fakirliğini ancak çok seslilik dediğimiz bir destekle giderirken (kapatırken) bizde bugüne kadar buna hiç ihtiyaç duyulmamış ve Türk milleti bu şekildeki Türk musıkîsi'nin doyulmazlığı ile yetinmiştir.

Öyleyse şimdi Osmanlı'nın 624 yıl içinde gelmiş geçmiş bu dâhi bestekârlarından bazılarının isimlerini ve eserlerini yüzyıllara göre sıralamaya çalışalım:

Onüçüncü yüzyılda konservatuar niteliğindeki Mevlevilik teşkilatını kurmuş olan bir Niyaz İlahisini sık sık duyduğumuz Hazreti Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled vardır.

Ondört ve onbeşinci yüzyılları içinde yaşamış; notası elimizde olan otuz örnek bestesiyle Abdülkadir Merâgi (Meragalı Abdülkadir) bulunmaktadır.

Onbeşinci yüzyıldan Fatih'in torunu Şehzade Korkut, Kürdi Peşrevi gibi eserleriyle ve teşvik edici yanıyla bilinmektedir. Bestey-i Kadim denilen Üç Âyin'in bestecisi veya bestekârları yakın zamana kadar onaltıncı asır içinde biliniyorlarsa da aslında bu dönemde yaşamışlardır.

Onaltıncı yüzyıldan ise bir Hasan Can Çelebi; Abdül Ali; tarihçi Hoca Sadettin Efendi; 'Onbir Saz Eseri' parçasıyla Nefiri Behram Ağa; 'Peşrev ve Saz Semaisi' olarak yirmidört parçasıyla Gazi Giray Han ve Rumeli Akıncı Türkülerinin bilinmeyen bestekârları zikredebileceklerimiz arasındandır.

Onyedinci yüzyıldan ise meselâ; 'Gelse O Şuh' bestesiyle bilinen Itrî'nin hocası Hafız Post; 'Tekbir', 'Salâtü Ümmiye', 'Nevakâr' ve 'Naat' gibi besteleriyle büyük Itrî; Yahya Kemal'in Eski musıkîmiz şiirinde bahsettiği Seyyid Nuh; 'murabba besteleri, 'nakış' ve 'yürüksemâileriyle' musıkîmizde daima göz dolduran Yahya Nazım Çelebi; Türk musıkîsi'nin Süleymaniyesi dediğimiz 'Miraciye' adlı bestesiyle dini eser bestekârımız Nâyi Osman Dede; Saatçi Mustafa; Ebûbekir Ağa; 'Dök zülfünü meydana gel', 'Küçük suda gördüm seni' besteleri ile İngilizlerin çapkın dedikleri Tanbûrî Mustafa Çavuş; evcâra makamından bestelediği şahaser iki eser olan 'Peşrev' ve 'Semai'si ile Enderûn'dan yetişmiş kadın bestekârlarımızdan Dilhayat Kalfa; Enfi Hasan Ağa ilk aklımıza gelen bestekârlarımızdır.

Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı'nın son dönemi olmuştur ki, burada yaşamış bestekârlarımızın bazıları da şunlardır:

Herkesin ezberinde olan 'Yine Bir Gülnihâl'in bestekârı ve lâdini formlarda sayısız eser vermiş olan, Batı'nın Beethoven'i gibi aynı çağın insanı bizim dâhi bestekârımız Hammamizâde İsmail Dede; nâdide makamları ve büyük usûlleri en iyi bir şekilde kullanmış olan Ze-

kâi Dede -ki sonradan âlim, bestekâr, mükemmel icracı olan bir çok talebe de yetiştirmiştir-; âyinlerin en güzellerinden biri olan 'Acemaşiran Âyini' ile Hüseyin Fahrettin Dede, Hacı Sadullah Ağa, klasik tanbur çalış tarzının yaratıcısı Tanbûri İsak; Ferahnâk makamını tertip eden Şakir Ağa; Numan Ağa; Sûz-i dil makamından yaptığı emsalsiz takımıyla Tanbûri Ali Efendi; Udî Nevres; Tanburi Cemil; Medeni Aziz Efendi; Dr. Suphi Ezgi ve ikibini aşkın yine her türlü formda eser yazmış olan Dede'den sonra ikinci en büyük dâhi bestekârımız olan Hüseyin Saadettin Arel yine ilk aklımıza gelen bestekârlarımız olmaktadırlar.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, dünyada hiçbir devlette böylesine rastlanmayan devletin başındaki padişahlarımız içinde bestekâr olanlardan bazıları şunlardır:

II. Murad, II. Bayezid, I. Mahmut, IV. Murat, III. Selim, II. Mahmud, Abdülaziz ve Vahdettin gibi padişahlar bunlar arasındadır.

Osmanlı şehzade bazıları ise Şehzade Korkut, Seyfettin Efendi, Gevheri Osmanoğlu, Ayşe Sultan gibi...

Devlet adamlarının arasında da Ziya Paşa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Neyzen Yusuf Paşa, Bayburtlu Zihni'nin şiirini güfte olarak kullanmış meşhur Şehnaz Divanı bestesiyle Nevres Paşa vs.

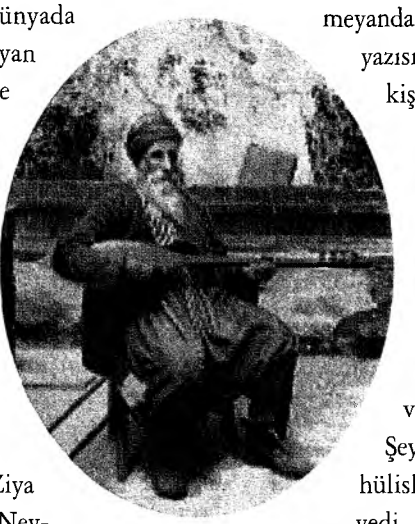
Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Rasim adları da edebiyatçılarımızdan bestekâr olanların başında gelir.

Medeniyetin bir yaşama tarzı, davranış, araç- gereç, konfor, zihniyet olduğu göz önünde bulundurulursa Osmanlı Dönemi'nde bu konuda Türk musıkîsi'nde görülen manzralardan kesitler ise şunlardır:

Bir kere bir medeniyet ölçüsü olan âdetâ bir anayasa niteliği arzeden musıkî sevgisi, ilgisi Osmanlı Devleti'nin her kesiminde başlıbaşına büyük yer tutuyordu. Meselâ, Polonya Cumhurbaşkanı'nın piyanist olması dışında, dünyada imparatoru musıkîşinas ve aynı zamanda şair, devlet adamı ve kumandan olan Osmanlı Devleti'nden başka bir devlet yoktur.

Fatih'in babası Sultan II. Murat hem bestekâr hem de devrinde çevresindeki musıkî insanlarını teşvik eden, onlara Türk musıkîsi kitapları yazdıran bir devlet adamıydı. Hızır Bin Abdullah'a yazdırdığı edvar ile Bedri adındaki musıkîşinasa yazdırdığı 'Muradname' ses sistemlerini fâş etmesi açısından Türk musıkîsi için bulunmaz bir medeniyet örneği olmuştur. Bu arada Sultan'ina bir takım makamlar tertip ettirmesi de ayrıca zikre değerdir.

Osmanlı'da musıkîye önem veren ve onunla yakından ilgilenen diğer bir devlet adamı da Sultan Üçüncü Selim'dir. Bizzat makam tertip eden, neyzen ve tânbûri olan, san'at değeri son derece yüksek besteler yapan, himayeciliği ile çevresinde musıkî ekolü yaratan, bu meyanda 'Hampursum' adını taşıyan bir nota yazısı tertip ettiren devletin başındaki bir kişi olmuştur.


Bir saz şairi.

Padişahların yanı sıra vezirleri ve Osmanlı'nın ileri gelenleri de bu arada sayılabilir. Meselâ, Sadrazam Yusuf Paşa'nın klasik musıkîmizde kıymetli bir bestekâr olarak yerini aldığını biliyoruz.

Çarşamba'da adının bir semte verildiği İsmail Ağa Camii'ni yaptıran Şeyhülislam'ın soyundan gelen yine Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi yaşadığı onyedi ve onsekizinci yüzyıllarda 'Atrabül Asar' adını verdiği bestekârlar biyografisi kitabını Türk musıkî'sine kazandırmıştır.

Halkımızın her kesiminde musıkî vazgeçilmez yerini korumuştur. Çocuk doğduğunda kulağına ezan okunurdu. Çocukluk oyunlarında, konaklarda, evlerde, düğünlerde, muhârebelerde, cenazelerde hep musıkî vardı. Ayrıca mektebe ilâhilerle başlandığı ve buralarda ilâhi korolarının kurulduğunu görmekteyiz.

Türk musıkîsi'nde Rum Zaharya, İlya; Yahudi İsak ve Ermeni Astik Ağa gibi büyük bestekârlar çıkmıştır.

Edirne, Manisa ve Amasya'daki Darüşşifahanelerde muhtelif makamlar dinletilerek hastalar tedavi ediliyordu. Bunun ne demek olduğunu iyi anlayabilmek için o devirde Avrupa'da uygulanan tedavi yollarına bakabiliriz. Buralarda hastaların yakılması ve eziyet edilerek tedavi görmeleri mesela insanların kuyulardan baş aşağı sarkıtılarak aç yılanlara yüzlerinin yaklaştırılması, şok tedavi konusu yapılıyordu.

Eskiden her evde duvarda bir saz asılıydı. Bilhassa genç kızlar ud çalardı. Evliya Çelebi Avrupa'daki evlerde de Türk musıkîsi sazlarının bulunduğunu yazmaktadır.

Ayrıca bu dönemlerde, Mozart ve Hammer'in Osmanlı Tarihi'ni merak edip okuyan Beethoven gibi Avrupalı büyük bestekârların bizim melodilerimizi malzeme olarak kullanarak Türk tarzında (Alaturka) besteler yapmış olduğunu görüyoruz.

Itrî'nin 'Tekbiri' bütün İslâm âlemine Osmanlılar döneminde yayılmıştır. Hatta bu tekbirle ilgili bir olayı da bu vesiyle hatırlıyabiliriz. Bu yüzyılın başında Avrupa'da bir kongreye katılan Osmanlı Murahhas Heyeti toplantı dağılacağı sırada diğer heyetlerden herbiri kendi marşını okurken sıra kendilerine yaklaşınca heyecanları büsbütün artmış fakat sonunda Tekbir getirmeye karar vermişlerdir ve bunu oradakilere de tekrar tekrar söyletmişlerdir.

Osmanlılar döneminde, Selçuklu hükümdarının Asya'dan devraldığı ve Osmanlılara bağımsızlık işareti olarak verdiği Mehter Takımı'nın 624 yılda en yüksek değerini bulduğuna şahit olmaktayız. Günde beş ezan vaktinden önce vuran mehter, bu meyanda elçiliklerin nezdinde yer aldırılmıştır. Mesela, bir elçimizin, Avusturya imparatoruna itimatnâmesini takdim edeceği günden bir gün önce Mehter'in şehrin bir ucundan diğer bir ucuna yürüyeceğini duyan halkla, çevre kasabalardan, köylerden gelerek yolların kenarında yer alıp müziği dinleyerek mehterin geçisini seyretmişlerdir. Mehterin Avrupa'daki yankısına en güzel örnek 17. yüzyılda Polonya hükümdarının Osmanlı Sultanı'ndan bir mehter takımı istemesidir. Osmanlı Polonya'nın bu arzusuna bir mehter takımı hediye ederek karşılık vermiştir. Bunun yanı sıra Mehter'in esnaf loncalarında da çalındığını biliyoruz.

Devlet'in katında Enderun'un müzik kısmı bir Devlet Konservatuarı idi. Bunun yanı sıra Bektâşi tekkeleri, bilhassa Mevlevi tekkeleri âdetâ bir konservatuar olup müziğin öğrenildiği ve imparatorluğun en uzak köşelerine kadar Türk Kültürü ve San'atını götüren mekânlar olmuştur.

Hemen hemen her bir insanımızın bu devirde şarkı, türkü ve ilâhi bildiği, halk oyunlarımıza eşlik eden müzik ve ritimle oynadıklarını görüyoruz.

Lâle Devrinde ve Hıdırellezlerde de halkımızın musıkî ile haşır neşir olduğuna şahit olmaktayız. Diyebiliriz ki o zamanlarda yapılan bir taksimde nereden nereye geçildiğini, hangi makamdan eser icra edildiğini anlayanların çok olduğu bir musıkî seviyesi vardı.

Mevlid olayı başlı başına halkımızın bir araya geldiği bir huşû âdetimiz olmuştur. Burada işin en enteresan tarafı mevlidi okuyanların bunu bir şekilde bir çerçeve içerisinde yapmalarıydı. Her mevlidhan irticalen ortaya koyduğu mevlid de klasik bir düzene uymuş ve bir makam sırası izlemiştir. Nitekim Birinci Allah adın Bahri Saba, İkinci Bahri Hicaz, Üçüncü Velâdet Bahri Rast, Dördüncü Merhaba Bahri Uşşak, Beşinci Miraç Bahri Hüzzam, Altıncı Münacaat Bahri Hüseyni ve Yedinci Vefat Bahri de Zırgülelihicaz sırasıyla okunan ve bugün de sürdürülmeye çalışılan Osmanlı'dan bize kalanlardır.

Ayrıca bu dönemlerde kamet hangi makamdan alınıyorsa imam da sûreye o makamdan girmeye dikkat ediyordu.

Öte yandan Teravih Namazı coşkulu bir şekilde cumhur müezzinliği ile birlikte götürülüyordu. Burada Rast, Saba, Uşşak, Eviç ve Acemaşiran makamları gibi demetten sıra tâkip ediliyordu.

Ramazan eğlenceleri bazılarının zannettiği gibi sadece Şehzâde başında, direkler arasında olmuyordu. Sahur'a kadar evlerde, konaklarda, Kur'an okunuyor ve fasıllar geçiliyordu.

Semâi kahveleri denilen yerlerde Anadolu'dan gelen saz şâirleriyle klasik musıkî mensupları bir araya geliyorlardı. İki musıkî dalımızdaki uslüp yakınlaşmasında bu yerlerin etkisi çok olmuştur.

KAYNAKLAR

Öztuna, Yılmaz, *Türk Musıkîsi Ansiklopedisi*, M. E. Bakanlığı, Ank. 1969.

Özalp, Dr. Nazmi, *Türk Musıkîsi Tarihi*, , TRT Yayınları, Ankara.

Arel, H. Saadetin, *Türk Musıkîsi Nazariyat Dersleri*, M. E. Yayınları, Ank. 1993.

Ezgi, Dr. Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musıkîsi*, İst. Bel. Kons., 1933.

Arel, H. S., *Türk Musıkîsi Kimindir?*, M. E. Bakanlığı, 1969.

Karabey, Lâika, *Garblı Gözüyle Türk Musıkîsi*, Doğan Güneş Yay., 1963.

Fârâbi, Ahmet Ateş, M. E. Basımevi, İst. 1990.

Ergun, S. Nüzhet, *Dînî Türk Musıkîsi Antelojisi*, İst Ed. Fak. Yay., 1943.

Gazimihal, M. Ragıp, *Türk Askerî Mızıkalar Tarihi*, Marif Bas., İst. 1952.

Meriç, M. Rıfkı Melül, *Osmanlı Devri Türk Musıkîsi Tarihi ve Vesikaları*, Musıkî Mecmuası, İst. 1952.

Sanal, Haydar, *Mehter Musıkîsi*, M.E. Bakanlığı, İst 1964.

Yiğitbaş, M. Sadık, *Musıkî ile Tedavi*, Yelken Matbaası, İst. 1972.

Zeren, M. Ayhan *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara 1978.

Cantemir Dimitriç, UNESCO T. Milli Komisyonu, Ankara 1975.

Evliya Çelebi, *Zuhurî Danışman*, İst. 1969-1970.

OSMANLI'DA FASIL

DR. EUGENIA POPESCU-JUDETZ
DUQUESNE UNIVERSITY / A.B.D

Osmanlı sanat müziğinin icrası şiirsel esinlenme ve müzik çalışmaları için müzisyenler, şairler ve üstatların biraraya geldiği meclisteki sosyo-kültürel bir ortamda gerçekleşmiştir. Fasl-ı Meclis müziğin yaratıldığı, doğaçlandığı ve icra edilip sonunda söz sahibi kimseler tarafından onaylandığı ve dinleyicilerin de katılımda bulunduğu bir gösteri ve sanatsal etkinlikti. Osmanlı *fasılı* yüzyıllar boyunca safha safha gelişip hoşgörülü ve elverişli bir ortamda yeşererek müzikal yaratıcılığın yepyeni bir ifadesi olmuştur. Türk müzisyenler *fasıla*, şahsi müzik anlayışlarını yansıtarak yaratıcı özellik ve teknikler mezcettikleri gibi kendine özgü kültürel kimliğini kazandırmışlardır.

Erken dönemlerden itibaren Türk müzisyenler enstrümantal müzikteki tercihlerini açık bir biçimde ortaya koymuşlar ve perdeli telli sazlardan pek çok örnek sunmuşlardır. Halk hikayecileri olan Anadolu saz şairleri ile rafine aşıklar müzikal kültürün yüksek ve alçak biçimlerini iç içe geçirerek, tüm müzik alanındaki yapısal özellikleri biraraya getirmişlerdir. Kültürel ve sanatsal faktörlerin biraraya getirilmesi fasıl kavramının ağır ve sürekli biçimde ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Bunlardan bazıları farklı sosyal ortamlarda enstrümanların çalınması, özel bir hüner, melodinin ritmik kalıplarının biraraya getirilmesindeki özgürlük ve enstrümanlarla uyumlu belli bir huşunun yaygın olarak kabul gören etkileşimine dayanır.

Bir diğer etken ise Mevlevi ayin müziği, Sufi şiiri ve ruhaniliğidir. Gerçekte Mevlevi ayini teknik olarak dini ilahiler ile dünyevi şarkıların ve raks parçalarının biraraya getirildiği, ayırdedici olduğu kadar sistemli bölümlerden oluşan bir süit olarak tanımlanabilir. Dahası, mehter gösterileri ve onların sabit bir formattaki düzenli performansları müzikal parçalarının yayılıp popülarize olmasına ve bu parçaların bir yapı içinde sergilenmesi (structured succession) nosyonuna katkıda bulunmuştur.

Fasıl terimi içinde karmaşık çağrışımlar barındırır. Teknik olarak Batı'daki XVI-XVII. yüzyıl süiti ile neredeyse aynı anlamı içermektedir ki, bu süit enstrümantal parçaların aynı perdeden tek bir seferde çalınması olarak tanımlanabilir. Benzeri biçimde fasıl aynı makamda ve çeşitli bestecilerin farklı ritimleri içerisinde icra edilen müzik parçalarının nizami olarak sergilenmesi ve tek bir bölümde çalınması şeklinde anlaşılmıştır. Daha dar anlamıyla fasıl, gelişigüzel hareket eden bir varlıktan müteşekkil ya da belki de oyun içinde oyun gibi tüm gösteriye nüfuz eden az sayıdaki müzikal parçadan oluşmuştur. Keza bir fasıl oldukça farklı bir içerikle tüm besteden kopuk bir biçimde sergilenebilir. İster vokal ister enstrümantal olsun bir fasıl üç yada dört kompozisyondan oluşabildiği gibi daha fazla sayıda bölümden oluşup birkaç saat sürebilir. Tek bir müzikal perde esnasında birkaç fasıl sergilenebilir. Süitin birliği hakim olan makam ile belirlenir. Çeşitlilik bir bölümden diğerine geçişteki ritim değişikliği ve bestecilerin kendilerine özgü tarzlarına bağlı olarak oluşur. Tüm bu olguların

giriftliği *fasl-ı musiki* gösterisini oluşturur. Parçaların ardarda düzenli bir biçimde çalınmasından oluşan fasl-ı musiki aynı zamanda doğaçlanmış (improvisational) bölümlerde makul sapmalara olanak tanır.

Osmanlı müziğinde fasıl kavramının oluşması, İran-Türk bölgesinde *nevbet* olarak bilinen konser süitinin Arap-Pers şeklinin müzikal anlamda hakim olduğu XV. yüzyıla dek uzanır. Eskişehirli Yusuf b. Nizameddin (fl.1410) *nevbet-i mürebbet* olarak adlandırılan kaideli süiti şöyle tanımlar;

"nevbet-i müretteb evveliki bünyad eyleye bir makam göstere, andan sonra bir pişrev ide, andan sonra hürevani ide. Hüsrevani oldur kim yine bir makam göstere, andan sonra bir pişrev yine ide, eğer sakil eğer hafif iki devr, naks-i nakarat göstere iden sonra bir kavl ide, andan sonra bir gazel ide, andan sonra bir pare ide ol terane ola, andan sonra bir kavl dahi andan furüdast ide çün bu kaide-i raiyyat eyleye nevbet tamam olmuş." (1469:26 ab)

Hakim olan makamın tespiti ile enstrümantal açılış bölümü süitin temelini oluşturur. Eski Pers usulünün umumi adı olan *hüsrevani* açıkça girişteki peşreve bağlı bir hareketi çağrıştırır, bölümün genel havasını belirleme ve uzatma fonksiyonuna sahiptir.

Daha sonraki yıllarda, Hızır b. Abdullah (fl.1430) *nevbet-i mürettebi* benzeri bir enstrümantal açılışla tanımlar. O, kurucu nazariyecileri İbn Sina, Farabi ve Safiyüddin al-Mümin tarafından düzenlenen farklı üsluplardaki *nevbet* müziğini birbirinden ayırmıştır. Bu açıklamaya ek olarak, Anadolulu Türk müzisyenler ve buna karşılık olarak Arap müzisyenler tarafından icra edilen süitler arasında özel bir kıyaslama getirir;

"... sazende ise sazını düzmek gerek bir eksiksiz temam,

andan sonra bağlıya bir makam göstere dahi ol makamda

bir pişrev çala ide, ve sonra tasnif ide andan bir daire çala yahut bir nağme ide sonra navaht çala temam ide dura. Bu nevbet rum vilayetinde olan sazendelerindir. Emma Arabin nevbet-i müretteb oldur kim bir makamda bir usulde gerek, hafif olsun gerek sakil gerek, varağan gerekse muhammes olsun, her hangi zarbda olsa olsun, bir makamda bir usulde gerek, emma asl-i hafif ve sakildir." (ca. 1440: 84 ab)

III. Murad dönemi bir düğün şenliğinde sazendeler.

Hızır'ın Arap nevbeti tanımlaması, dört vokal parçanın *kavl*, *gazel*, *terane* ve *fürudast*'ın (P. *firudasht*) detayları ile sürer ve çalgıcıların bir *nevahtı* icrası ile sona erer. Ve şöyle bitirir; "Arap üstatlarının nevbeti budur." (ca. 1440;84 b)

XVI. yüzyıl sonlarına doğru Seydi, *el- Matla* adlı risalesinde düzenli süiti şu şekilde tanımlar;

"... bir kişi nevbet-i müretteb itmeye şuru' itse, evvel bağliya bir makam göstere, andan sonra pişrev ide, andan sonra hüsrevani göstere.

Tenbih: hüsrevani oldur kim bir makam göstere, ol makamda pişrevinden sonra ya sakil ya hafif iki devr nakkarat-i nakşiyle göstere, andan sonra bir kavl ide, badehü bir gazel ide ve bir pare dahi ide kim ana terane dirler, sonra kavl dahi ide kim ana fürüdaşt dirler ve... nevbet-i müretteb temam itmiş ola."

(1504:32 a)

Seydi'nin metninden anlaşıldığı üzere açılış kısmı, bir çalgıcı tarafından icra edilen bir solodur. Yusuf Seydi için bir kaynak oluşturmakla beraber, Seydi tarafından sözü edilen genel olarak ölçülerin birbirini izlemesi Yusuf'un tanımı ile aynıdır. Ancak yinede Hızır'ın tanımı çok daha açıklayıcıdır. Hızır Türk *nevbet*inde açık bir biçimde *makam*, *peşrev*, *tasnif* (geleneksel şarkı), *daire* (nefesli çalgılar bölümü) yada *nağme*nin (enstrümantal melodi) birbirini izlediğini ve *nevaht* (tıngırdatılan [strumming] kısım) ile kapandığını belirtir. Her üç tanımda içerik olarak temeli oluştu-

ran, basit ve güçlü enstrümantal esas yapının başlangıçta tek bir kişi tarafından icra edildiğine işaret eder. Süit karşılıklı olarak doğaçlama oluşumlara olanak sağlayan ardışık bir gelişim içinde sürer ve düzenli bir ardışılık izleyen Arap-Pers saray türleri ile bir kontrast oluşturur.

Arap ve Pers versiyonlarında ardarda dört vokal türün icrası (kavl, gazel, terane, fürudast) geleneksel klasik süitin standart yapısını temsil eder. Abdülkadir Al- Maraghi beşinci usul olarak müstezadı eklediği tipik dört parçalı süiti, giriş temalarının özeti olarak tanımlar (1987:241-46). Yukarıda belirtilenlerden de anlaşılacağı gibi Türk icra sanatı süitin beşinci usulünü özümsememiştir.

Nevbet icrasına benzer enstrümantal bir açılış süitinin varlığına dair hiçbir yazılı kanıt olmamasına karşın daha sonraki dönemlerde iki formatın da varlığım sürdürdüğü söylenebilir. Nevbet terimi artık sanat müziği terminolojisinden neredeyse silinmiştir ve özellikle mehter gösterilerinde ve *nevbethane*lerde tatbik edilmiştir. Edebi bulgulardaki uzun boşluğa karşın sanat müziğinin icra biçimi çeşitli ruhani ve kültürel değişimleri özümseyerek gelişmiştir. Sanat müziği ile Mevlevi ayininin etkileşimi mehter müziği ile ortak türler ve son olarak Türk şiiri ve dilinin sanat şarkılarına tatbiki ile ortaya çıkan yaratıcı faktörler fasılın kendine has içeriğini oluşturmasını sağlamıştır. Walter Feldman şöyle bir ifade kullanır:

"Gelişmiş devirli konser türlerinin hem Osmanlı saray müziğinde hem de Sufi müziğinde XVI ve erken XVII. yüzyılda ortaya çıkışı tamamen bir yenilik olup, her iki Osmanlı türünü de Pers ve Arap müziğine yakın olan her türden farklı kılmıştır." (1996;179)

Fasıl terimi XVII. yüzyıla ait edebi kaynaklar olan *"güfte mecmuaları"* adlı şarkı metinleri antolojisi ve ender bulunan müzik koleksiyonlarında belirmeye başlar. Maharetli yazarlar Evliya Çelebi (1611-1684), Hafız Post (1615-1694) ve Ali Ufki'nin (Albert Bobowski) (b.1610) eserlerinden sağlanacak bulgularla fasıl teriminin semantiklerini inceleyebiliriz.

"Hafız Post'un Müzik Mecmuası'ndan

Evliya Çelebi eserinde 1638 yılındaki loncaların geçiş törenini anlattığı ayrıntılı betimlemesinde müzikal yaşam ve müzisyenlere dair renkli ayrıntılar verir. Fasıl müziğinden mehter *nevbet* icraları ile birlikte söz eder ve nevbete eklenmiş parçalardan oluşan bir süit yada temel bir icra şekli olarak tanımlar. Pasajlardan birinde mehter takımının fasılları bir tören sırasında icra ettiğinden sözedilir;" üç nevbet fasl iderler... üç nevbet-i fasl iderler...üç kerre fasl-i latif iderler...üç nevbet-i fasl iderler...bir fasl çalup giderler mehteran" (1896 1:621)

Bir başka bölümde Evliya icracılar için tempo tutan vurmalı çalgıcılardan şöyle sözeder; "fasıllarina nizam ve intizam viren usul-i bend dairezenanlaridir"(1896 1:635). Tören alayı sırasında zurnacılar "semailerini fasıllarla eda iderler" ve oldukça dikkat çektiklerinişu sözlerle belirtir; "Padişah dahi aly köşkündan fasılları dinleyup"

Evliya'nın mehter müziği hakkında söylediklerinden onun yaşadığı dönemde fasıl teriminin birkaç müzikal parçanın ardar da geldiği bir düzen yada aralıksız icra gibi kollara ayrıldığını anlıyoruz. Ayrıca icra biçiminide "fasıl yapmak" olarak belirtmiştir. Fasıl çeşitli kombinasyonlarla ardarda icra edilebilecek mehter süitinin temel formatını gösterir.

Hafız Post'un mecmuası (p. 1650) vokal repertuarının detaylı ve metodik bir dokümantasyonundan oluşur. İçerikten kesin bir tarih belirlenememekle beraber yazarın bu arşivi toplamaya yüzyılın ortalarında başladığı söylenebilir. Antoloji listelerinde fasıllar, makamlara ve her bir fasılda kayıtlı şarkı metni sayısına göre gruplanmıştır.

Hafız tarafından sistemleştirilen fasıl şarkıların gruplanması metoduna dayanır. Süitlerin belli makamlarda düzenine dair bir veri yoktur. Antoloji, bütün bir fasılda yada sadece tek bir makamda parçalar halinde icra edilebilecek sayısız şarkı metninin edebi kaydıdır. Yetenekli bir şarkıcı başlıkta belirtilen makam ve ritim doğrultusunda şarkıyı genel olarak kendine özgü bir biçimde yorumlayabilecek ve sözlere adapte edecektir.

Belirtilen şarkı türleri *kavl*, *tasnif*, *nakş*, *savt*, *kar*, ve pek çok *semai* ve şarkıdır. Türü ve ritim ile birlikte genellikle başlıkta bestecinin ve güftekarının da adı yeralır. Diğer örnekler arasında *fasl-i rast'ta şarkı usule düyek beste-i hakir güfte-i Feyzi*, *çargah a semai beste-i hakir-i Hafiz'de* bir başkası *usulei remel bestei Buhurizade, güfte-i Nazım,* yada *sema-i beste-i Recep evfer beste-i hafiz* vb. besteci ve güftekar belirtilir. Gariptirki antolojide gazele dair bir kayıt yeralmaz. Bununla beraber adı belli besteci ve şairler tarafından yazılmış olan çok sayıdaki şarkının varlığı bu türün saray türleri ile birlikte benimsendiğini gösterir.

Ali Ufki'nin *Mecmua-i saz ü söz*'ü (1650) çok değerli olmakla beraber oldukça farklı bir çalışmadır. Metin ve müzikal notaları Avrupa sisteminde yazılmış çeşitli makamlarda vokal ve enstrümantal yirmiden fazla fasılı içeren zengin bir repertuara sahiptir. Arşiv saray türleri, halk ve şehir müziği, dans şarkıları ve dini ilahiler olmak üzere birkaç kategoriden oluşur. Fakat parçalar belli bir düzende değildir. Her fasıl bir yada iki peşrevle başlayıp diğer kategorilerdeki örneklerin karışımı ile sürer. Girişlerin pekçoğu murabba, türkü, varsağı, semai ve pekaz şarkı, raksiye yada oyun adlı dans besteleridir. Dini müzikler birkaç ilahi ve teşbihtir.

Prens Dimitri Cantemir.

Ali Ufki'nin vokal repertuarı, Hafız Post'un envanteri ile karşılaştırıldığında bazı farklılıklar göze çarpar. Ufki'de sadece birkaç şarkı bulunurken Hafız'da bu türden çoktur. Ve bu tür sanat müziğinin fasıl sahnesinde yirmi otuz yıl sonra doruğa çıktığını gösterir. Ufki'de sayısız türkü kayıtlı iken Hafız'ın eserinde folkö şarkısı örneğine rastlanmaz. Ali Ufki'nin koleksiyonundaki folk şarkılarının doğruluğu ilk bakışta tartışmaya açıktır. Bununla beraber içinde müzikal parçaların ve el yazısı derlemelerin bulunduğu bir müsvedde de icranın teknik detaylarına dair birkaç nota rastlanır. Örneğin Ufki İtalyan talimatı ile fasılda folk şarkılarının (tutte a capella) icrasını not etmiştir. Buselik-darbifetih makamında bir peşrevin dört hane ve mülazime ile notalarına şunu ekler; "prima el peşrev dopo sona la semay, poi la semay, poi la Turkhi, poi la Tekerleme"(a. 1650:249) Böylece türkü semaiyi izler ve daha sonra yerini bir şarkı alacaktır. Fasl-i Hüseyni'de sadece bir tek tekerleme örneği mecmuada belirtilmiştir (1650:25 b).

Çok açıktırki Ali Ufki'nin üzerinde durduğu, icranın gerçekleşmesi olarak tasarlanan gösterinin çerçevesidir. Mehter süitinin türkü, *raksiye*, *peşrevli kalenderi* gibi folk şarkılarına *semai*, *çeng-i harbi* ve *murabba* gibi vokal ve enstrümantal eserlere girdiği söylenebilir (sanal 1964: 28). Dahası mehter müzisyenlerinin besteleri memnuniyetle benimsenmiş ve sanat müziği repertuarına da girmiştir.

Hafız'ın aksine Ali Ufki peşrev ve semai girişlerinin ardından müzik olmaksızın birkaç gazel şiiri kaydetmiştir. Ritmik kısıtlamaları olmayan gazel doğaçlamasına daha yatkın bir türdür. Müzikal notalar sözlere eklenmediğinden gazelin taksim doğaçlaması şeklinde süitin belli bir yerinde seslendirildiğini tahmin ediyoruz (1650:62 a, 91 a, 98 a, 104 b, 172 a). Ufki'nin müsveddesinde ilahinin fasılın sonunda söylendiği belirtilir. Koro halinde *(tutti i havasi)* seslendirildiği yazılıdır (1650: 319). Hafız ve Ufki fasılın kesin düzeni ile ilgili açıklamada bulunmamalarına karşın eserlerinden edinilen bilgiler doğrultusunda repertuarın çeşitliliği ve farklılığı anlaşılır.17. yüzyılın birinci ve ikinci yarısında materyaller arasındaki tarihi farklılıklar açıktır.

Yüzyılın sonunda Prens Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu) (1673-1723) Edvar adlı tanınmış eserinde konser süiti ve icra biçiminin metodik tanımını yapan (*faslı icrai musiki*) ilk Türk müziği kuramcısıdır. Cantemir'in kriterleri özenlidir; kuramsal sınıflama ve Osmanlı faslının paradigmatik modelinin analizi. Bu amaçla saray türlerini, müziğin iki sahasında vokal ve enstrümantal olarak göz önünde tutar. Fasılın kendisi hem yapısal içerik hem de icra biçimi açısından incelenir. Cantemir karadüzen ve çöğür gibi folklorik enstrümanlarla popüler

nağmelerin icra edilmesini reddeder ve bunun müzik kurallarına usul-i musikiye uymadığını belirtir. Bu tutum onun müziğe yaklaşımını açık bir biçimde tanımlar. Cantemir popüler türlere karşı klasik icra biçiminin gerekliliğinin altını çizer. Aslında Anadolu saz şairlerine özgü olan uzun boyunlu çöğür Yeniçeriler arasında da oldukça yaygındı (Evliya 1986 1 638-39) bunun yanı sıra haremdeki kadın kölelerde çöğen çalmayı öğrenmiş şarkılar icra ediyorlardı (Uzunçarşılı 1977:90,92).

Vokal süitinin taksim, beste, nakş, kar ve semaiden oluştuğu belirtilir. Her türün usule uygun düzeni iyice irdelenmiş ve şiirsel örneklerle tamamlanmıştır. Herbir şarkı türünün yapısı ve icra tarzı detaylı biçimde açıklanmıştır. İran'da kültürel alanda nakş ve kar gibi iki tipik türün korunmasına karşın Türkçe teknik bir terim olan beste edebi terim murabba'nın yerini almıştır. Muhtemelen, Mevlevi kökenli olan *semai*, dönemin vokal repertuarında iyi bir yer edinmiştir.

Enstrümantal süit taksim, peşrev ve semaiden oluşur. Bu tanımlama erken dönem Türk yazarları olan Yusuf b. Nizameddin, Hızır b. Abdullah ve Seydi tarafından açıklanan üç bölümlü temel süitle bağdaşır. Cantemir'in benzeri tanımlamasıda Türk fasılının öz yapısının erken devirlerden itibaren varolduğunu ve daha sonraları da enstrümantal icra için temel ve sabit bir biçim olduğunu gösterir.

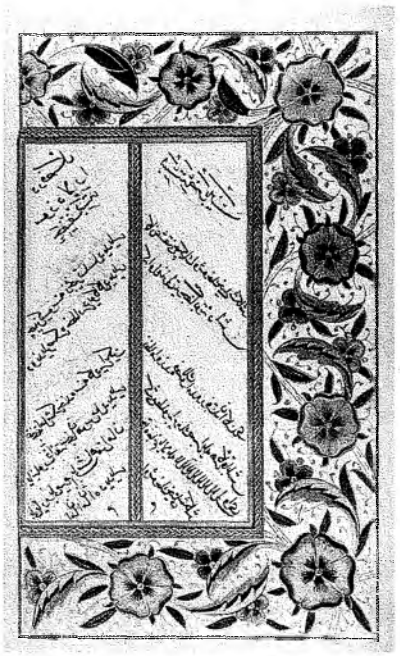
Peşrevin dört türünün yapısal biçimi tek tek açıklanmıştır; mülazimeli yada mülazimesiz üç haneli peşrev, mülazimeli dört haneli peşrev, mülazimeli, zeylli dört haneli peşrev. Zeyl ile uzatılan bölümler Türk müzisyenlerce icra edilirken üç bölümlü tür Persli müzisyenlerce benimsenmiştir. Enstrümantal semainin tanımı sırasında doğrudan peşrevle ilgili olarak Türk ve Pers tarzları arasındaki farklar üzerinde durulmuştur. Türk semai türü mülazime ve zeyl ile genişletilmiştir. Eğer Cantemir folk melodilerini kategori olarak fasıldan ayırmışsa şarkıya gelindiğinde uyumlu olmaya teşvik edilmiş olmalıdır. Vokalist ve enstrümantalistin yorumları arasındaki zorunlu aynı sesli ilişkiyi açıkladıktan sonra kent kökenli bir tür olan vokal-enstrümantal şarkıyı tanımlar. Şarkının süit parçaları dışında tanımlanması bu türün popüler bir tür olarak icra edildiğine işaret etmekle beraber konser süiti programına teorik olarak uymadığı anlaşılır.

Cantemir'in vokal-enstrümantal süiti (*fasl-i hanende vü sazende*) açıklamasından icra sanatının "in situ" biçimde tam bir manzarası ortaya çıkmaktadır. İcracıların hiyerarşik düzeninde en önde şarkıcı hemen onun arkasında ney ve tanbur çalgıcıları yer alırken onları ardarda dizilmiş diğerleri izler. Program düzenli bir biçimde parçaların ardarda sıralanmasından oluşurken konserin sürekliliğine dair bir veri yoktur. Çalgıcılar konseri bir taksim ile açtıktan sonra bir ya da iki peşrevin ardından bir süre ara verirler (sükut ederler). Bunun hemen ardından vokalist taksime başlar, bir beste, bir *naka kar* ve bir semai seslendirilir ve ardından ara verilir. Çalgıcılar semai ile giriş yapıp uzun notaları tutarak ara verirler. Vokalist tekrar bir taksim söyler ve fasıl sona erer. Klasik fasıl olayının yukarıda tarif edilen formatı düzene dair mükemmel bir paradigma oluşturmaktadır. Konser tüm içeriği belirleyen üç taksim bölümünden oluşur.Aradaki üç sessiz ara taksimlerin birbirine karışmasını önler ve sonansları aksettirir. Özet olarak, Cantemir fasıl olayında icracı ve dinleyicilerin katılımının canlı bir tanımlamasıdır.İcracılar tarafından çalınan enstrümanlar ince saz müziğine özgü tanbur, ney, ayaklı keman, miskal ve dümbelektir.Dahası Cantemir'in ifadeleri,Türk sanat müziğinin Pers müziğinin hakimiyetinden kurtulduğu bir döneme rastlar.

Yukarıda belirtilen süitin genel hatları Türk konser olayında ki baskın türleri ortaya koyar; taksim (vokal ve enstrümantal), peşrev (enstrümantal) ve semai (vokal ve enstrümantal). Türk sanat müziğinde beste murabbanın yerini almış birkaç farklı türe daha tatbik edilmiştir.Sonuç olarak Cantemir'in modelinin Osmanlı fasılının özünü temsil ederki yaşadığı dönemde fasıl gelişimini tamamlamıştır. Taksimin tonlama sınırları doğaçlama tonlamalarla belirlenir. Ton parametreleri bir kez kuruldumu

taksim bölümlere ayrılır ve konser sırasında bir bütün oluşturur. Açılış taksimi atmosferi oluşturarak dinleyicileri gelecek olan müzikal deneyime hazırlar. Orta taksimle bağlantı sağlanıp kompozisyonun gelecek kısmı için hazırlanır. Son taksim ile süitin tamamı birleştirilerek dinleyici ilk haline döndürülür.

Cantemir, taksim türüne özel bir önem vermiş ve konser süitinde taksimin anahtar görevinden önce *taksim-i külli külliyat'ı hüseyni*'de tanımlamıştır. Bu temel ölçüsüz enstrümantal tür için yaptığı saptamalar modülasyon teknikleri için önemli bir kaynak oluşturur. Özellikle bir yada iki müzik uzmanı tarafından mükemmel yorumlanabileceği üzerinde durur. Bundan da anlaşılabileceği gibi bu çağda taksim icrası kurulmuş olmasına karşın müzikal yazılarda belirtilmez (ca. 1700: 63-67). Taksim kompozisyonu serbest ritmli bir tür olup solo olarak icra edilir etkisi doğaçlama yaratıcılık ve modülasyondaki ustalıkta gizlidir. Bağımsız bir bölüm olarak taksim icracılar için bir nevi sınavdır.1751'de Charles Fonton taksim icrasının gereklerini şöyle açıklar; "éIl est joue par un seul musicien...Il y a qui Reussisent parfaitement a ces taksims, quils prolonget des heurs entieres toujours sur le meme ton quils brodent de cet manieres differentes. Ces't dans ces caprices que le gout et le talent du musicien se developpent" (neubauer1999:84(63)



Der Fasl-ı Süz-i Dıl-ara Hafif beste.

Taksimdeki peşrev öğretilen Osmanlı faslının üzerinde temel bir enstrümantal tür oluşturur. Peşrev makamın tonlamaları üzerine kurulu iken modülasyonlara bağlı olarak değişimlere uğrar ve sonunda önceki haline döner. Tematik gelişimler melodik bileşimleri ve ek bölümleri karmaşık ritmik düzenlerle entegre eder.

Tamamlayıcı nitelikte bir türde semaidir. İzlediği bölüm ister saray şarkısı olsun ister peşrev, tematik içeriğini korur. Bir önceki bölümün canlılığını sürdürmekle beraber melodik kombinasyonlar ve ritmik değişimlerle farklılık yaratır. Canlı yapısı ile daha hafif sayılabilecek bir tür olan semai, ciddi ve vakur peşrev ile bir kontrast oluşturur. Semainin çok yönlülüğü bu türün ritmik çeşitliliği ile pekişir. Semainin yapısı üçlü ölçüden (3/4 yada 3/8), çiftli ölçüdeki (6/4 ve 6/8) sengin, aşır semai ve yürük semainin yavaş ve hızlı formları ve aksak ölçülü semai (10/8 yada 5/8) meydana gelmiştir. Başlıca kompozisyonlardan birinden türemiş olmasına karşın onun devamı yada bir çeşidi değildir. Fakat kaynak aldığı türle etkileşim içinde olup sırada gerçek yerinden edilmiş olmasına karşın canlılığı gerektiren ana temaları devam ettirir. Daha geç pek çok örnekte, süit içinde yürük semai ve saz semaisi bağımsız bölümlerdir. Adapte edilme özelliğine sahip türemiş bir kompozisyon olan semai süitin bölümlerini bir bütün kılan etken bir faktördür.

Şarkı, sözleri ve melodiyi, safyan, devri revan yada aksk semai gibi kabul edilebilir şekilde kısa bir ritmle bir araya getiren Osmanlı "chanson"udur. Enstrümantal bölüm aranağme vokalle etkin bir uyum oluşturur. Şarkının düzenlenmesi üçyaratıcı gerektirir; bir besteci, bir şair ve enstrümantal kısım için bir bestekar. Duygusal ve nükteli Türk şiirlerinin hafif ve çekici bir melodiye uydurulması ile oluşturulan şarkı en popüler tür olmuştur.

Yukarıda 18. ve 19. yüzyılda Türk müzik türlerinin fasıl konteksi içinde gelişiminden söz edilmiştir. Konser süiti, her türden bir yada iki örneğin temsil edildiği başlıca klasik Türk türlerinden oluşur. Fasıl , kavramsal olarak bir değişikliğe uğramamasına karşın klasik müziğin icra biçimi, müzik kültüründeki modernleşme ve batılılaşmadan etkilenmiştir. Batılı enstrümanların benimsenmesi ve teorik fikirler bir yere kadar kompozisyonun içeriğini ve müzikal düzenlemeleri etkisi altına almıştır. Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması icracılar ile dinleyici arasındaki ilişkiyi farklı kılmıştır. Öte yandan fasılın semantiklerinden farklı kollar oluşmuştur. Fasıl metinleri ve müzik notaları sanat müziğinin eğlen-

ce müziği alanında geniş bir biçimde yayılmasına yol açmıştır.

Konser süitinin araştırılması ile yapısal biçimini ve estetiğini oluşturan etkenlere dair sorular gündeme gelmiştir. Osmanlı faslının icrasında etken birkaç durum ayırt edilebilir. Formun genişletilmesi Türk müzik türlerinin kompozisyon düzeninde, karara kalmış bir özelliktir. İlave bir bölümün oluşturulması yada başlıca hanelerden ise, daha az ölçülü melodik kombinasyonlarının eklenmesi ile oluşur. Birkaç nakaratın bir araya getirilmesi ve tekrarlanması eğilimi temel yapının genişlemesine yol açar ve dikkati, ortak temayı farklı geliştiren bir başka ilişkili türe yöneltir.

İster sonradan izleyen ister bağımsız olsun protean özellikleri ile semai, süit programında peşrev ve diğer bölümler arasında bağlantıyı sağlayan dinamik bir öğedir. Semainin yaratıcı etkisi bütünlüğü bozmaksızın, tekrarlanan temalara çeşitlilik ve dramatik bir etki kazandırır. Buna karşılık semainin fonksiyonu çeşitlilik içinde sürekliliği oluşturmaktır. Bundan dolayı tüm kavramın özgünlüğü birbiri ile ilişkili türlerde temel yapının dinamik biçimde yayılması ile kendini gösterir. Feldman'ın belirttiği gibi "tüm türler bu devir içinde değerlendirilmelidir." (1996: 177) Ritmik karmaşıklık, serbest ritmli taksim ile kompleks ritmli diğer kompozisyonlar arasındaki yoğun kontrastla vurgulanmıştır. Bunun dışında, daha az karmaşık düzendeki kompleks ritmli değişik türlerin ve doğaçlama solo girişlerin birbirini izlemesi icracıların ritmik becerilerini güçlendirmiştir.

İcracılar ve besteciler arasındaki rekabet ruhu yeni ifade biçimi arayışında, sanat müziği repertuarına katkıda bulunmuştur. Müziğin yaratıcıları kompozisyonlarının özgünlüğünü geliştirerek gösteriler sırasında geçerlilik kazandırmış ve gelecek nesilin müzisyenlerine miras bırakmışlardır.

Osmanlı fasılının estetik öğelerini belirleyen prensipler, özgün türlerin yadsınamaz bütünlüğüne karmaşıklıktan değil birlikten ulaşıldığını gösterir. Konser süitinin bütünlüğü olağan akış sırasında doğan değişimleri idare eden tek bir makamın parametreleri ile ifade edilebilir. Müzik Osmanlıların başlıca eğlence kaynağı olmakla beraber hem yüksek sınıftan hem de alt sınıftan insanların meşguliyetiydi. Fasıl olayı saraydan üst düzey resmi görevlilerinin malikanelerine, şehir ve kasaba muhitlerine dek geniş bir alana yayılmıştır. Fasıl müziğinin tohumları sultanların saraylarında atılmış, halk tarafından da benimsenmiş daha sonraları taverna ve kahvelerden daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Çok uzun bir süre boyunca Türk müzisyenler yeni fikirler ve türler geliştirmeye çalışmışlardır. Onların bu yaratıcılık arayışı özgün fasıl kavramını oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

Abd al-Kadir al-Maraghı. 1987. *Jami'al-Alhan,* der. Taki Binish. Tahran.

Ali Ufki (Albert Bobowski). a. 1650. (*Cantilenae Turcicae)(müsvedde)*, Paris: Bibliothéque Nationale, ms. Turc 292

_____, 1650. *Mecmûa-i sâz ü söz (Cantilenae Variae cum Notis Musicis)*, London: British Library, ms. Or. Sloane 3114.

Cantemir, Dimitrie (Kantemiroğlu).ca. 1700. *Kitâb-ı 'ilmü'l mûsikî 'alâ vechi'l hurûfât (Kantemiroğlu Edvarı)*, İstanbul: Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, ms. 2768.

Evliya Çelebi, 1896, *Seyahatname*, vol. I. İstanbul: İkdam.

Feldman, Walter, 1996. *Music of the Ottoman Court*, Berlin: Verlag fur Wissenschaft und Bildung.

Hafız Post, p. 1650, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ms. R(evan) 1724.

Hızır Abdullah, ca. 1440, *Kitabü'l Edvar,* Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, ms. R(evan) 1728.

Neubauer, Eckhard, 1999, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen voe Adanson* (1751), Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wofgang Goethe University.

Sanal, Haydar, 1964. *Mehter Musikisi-Bestekar Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Seydi, 1504, *El-Matla',* Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, ms. III A(hmed) 3459.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, 1977, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı," *Belleten,* vol. 41. 161, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

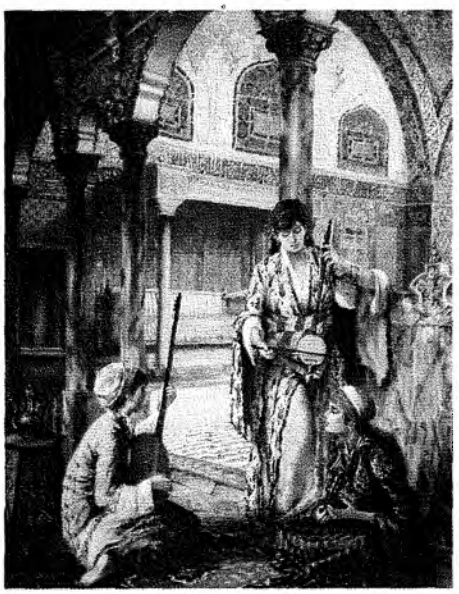
Yusuf b. Nizameddin, 1469, *Kitab-ı Edvar,* Türkçeye tercüme. Paris: Bibliothéque Nationale, ms. Suppl. Turc 1424.

OSMANLI MUSIKİ GELENEĞİNDE KADIN

DR. BÜLENT AKSOY
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YABANCI DİLLER MESLEK YÜKSEKOKULU

Osmanlı musıki geleneği kadınların da katılmasıyla kurulmuş ve gelişmiş bir gelenektir. Bu gelenek, kadın musıkiciler hiç dikkate alınmadan tam anlamıyla incelenip değerlendirilmiş sayılamaz. Osmanlı kadınının musıki faaliyetlerine yalnızca Osmanlı musıki geleneğini değil, kadının modernleşen Türk toplumunun musıkisindeki yerini anlayabilmek için de eğilmek gerekir. Ne var ki, on dokuzuncu yüzyıl öncesine ait musıki kaynakları ile musıki dışı genel kaynaklar kadınların Osmanlı tarihi boyunca gösterdikleri musıki faaliyetlerinin kapsamını ve gerçek boyutlarını yansıtmaktan uzaktır. Ama elimizde bulunan kaynaklardaki yetersiz bilgiler ve bilgi kırıntıları bile kadınların musıki geleneğindeki yeri hakkında bize anlamlı göstergeler, hiç olmazsa ipuçları sağlayabiliyor.

"Osmanlı kadını" derken şehirli kadını düşünmek gerekiyor. Çünkü kadınlar öncelikle Osmanlı şehirlerinde gelişen klasik musıki ile şehir halk musıkisinde ve bu musıkinin bir parçası olan şehir eğlence musıkisinde faaliyet göstermişlerdir. Kadınları yerel nitelikteki Anadolu halk musıkisinde "musıkici" olarak görebilmek zordur. Elbette, kırlık yörelerin Anadolu kadınları da kadın meclislerinde - def, kaşık, fincan gibi vurma sazlar dışında bir saz çaldıkları pek görülmese de- şarkılar türküler söylemişlerdir. Hiç olmazsa düğünlerde, kına gecelerinde, sünnet düğünlerinde türküler, ölüm günlerinde ağıtlar, çocuklarını uyutmak için ninniler söylemişlerdir. İnsanın olduğu her yerde vardır musıki. Ama Anadolu kadınının seslendirdiği "musıki" çok kere işlevci bir musıkidir; folklorun bir yönüdür. Hemen her zaman toplumsal bir olayın, bir vesilenin ürünüdür; doğrudan doğruya hoşça vakit geçirtme ve eğlendirme amaçlı olmaktan uzaktır. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası değildir. Öte yandan, Anadolu'nun bazı yörelerinde halkın musıki ihtiyacını karşılayan, "hanende", "düğüncü" gibi sıfatlarla anılan ve meslekten musıkici oldukları izlenimini uyandıran kimi kadınların seslendirdikleri musıkinin de büyük ölçüde şehir musıkisinin etkisi altında olduğunu gösteren bilgiler ve değerlendirmeler vardır (bkz.: Şenel, 142; Duygulu, 20). Anadolu'daki Alevî tekkelerinde de kadınların cem ayinlerinde musıki icra ettiklerini biliyoruz. Ancak, bu konuda geniş kapsamlı araştırmalar bulunmadığı için Anadolu kadınının musıkiyle ilgisi hakkında genel yargılara varmak pek doğru olmaz.



"Reftar, Reviş ve Gülhiz'den Ferahfezâ faslı"
(Kamil Aslanger, 1995)

Osmanlı kadını şehirde ve şehir musıkisi geleneklerinde daha gözle görünür bir biçimde musıkiyle uğraşmıştır. Şehirlerin dinî çevrelerinde icra edilen, dinî işlevli ayin-zikr musıkisi bir yana bırakılırsa, dindışı şehir musıkisi güzel sanatların çoğu gibi hoşça vakit geçirme amaçlıdır. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasıdır bu tür musıki. Şehir musıkisinde erkekler gibi kadınlar da az çok bir musıki eğitiminden geçmiş kimselerdir. Ayrıca, yalnızca şarkı türkü söylemekle yetinmez musıkisever şehirli kadın; bir saz çalma ihtiyacını da duymuştur. Seç-

kin bir musıki çevresinde yetişmişse, meslekten bir musıkiciden yahut bir uzmandan beklenebilecek çalışmalara, örneğin besteciliğe de el atabilir; bilgisini ilerletip kendini kanıtladıkça, hocalık düzeyine de çıkabilir ve öğrenciler yetiştirebilir.

Osmanlı-Türk musıkisinin yakın tarihini çok daha iyi biliyoruz. On dokuzuncu yüzyılın musıki kaynakları enikonu yeterli, güvenilir kaynaklardır. Nitekim, geçen yüzyılın ortaları ile Cumhuriyet'in kurulduğu bu yüzyılın ilk çeyreği arasında musıkiyle uğraşan kadınların çalışmalarını geniş ölçüde biliyoruz. Bu dönemde musıkiyle uğraşmış, eser bestelemiş kadın musıkicilerin sayısı bir hayli kabarıktır. Ancak, burada sadece bu zaman kesitinin ele alınmasıyla yetinilemez. Söz konusu dönem Türk modernleşmesinin bir parçası olduğu için, kadın musikicilerin gelenek içindeki yeri hakkında yeterli bir fikir vermeyebilir. Bu bakımdan, modernleşme öncesi dönemlere, daha önceki yüzyıllara doğru geriye uzanmak gerekiyor.

Kadınların musıki icra ettiklerini gösteren en eski belgeler ve kayıtların çoğu on altıncı yüzyıla dayanıyor. Aynı yüzyıldan kalma resimler de vardır. Yerli kaynaklarda daha çok saraydaki, yabancı kaynaklarda ise şehirdeki musıki hayatı ağırlıktadır. Bu kaynakların birlikte değerlendirilmesi kadınların musıki faaliyetleri konusunda daha geniş bir fikir verecektir. Şimdi bu kaynaklardaki bilgi ve gözlemleri birbirine bağlayarak geleneği geçmişten günümüze kadar getirmeye çalışalım.Şehirdeki musıki hayatı konusunda başvurduğumuz batılı kaynaklar Osmanlı fasıl musıkisi geleneğinin henüz tam anlamıyla olgunlaşmadığı on altıncı yüzyılın ilk yarısında bile şehirde eğlendirme amaçlı canlı bir musıki hayatı olduğunu gösteriyor. Bu eğlence hayatı içinde kadınların da önemli bir yeri vardı. Fransa Kralı I. François'in elçi yardımcısı olarak 1537'de Istanbul'a gönderdiği Guillaume Postel 1560'da basılan *Republique des Turcs* adlı kitabının musıki ile ilgili bölümünde, İstanbul'da seyrettiği bir çengî takımı anlatırken, takımdaki kadın icracılar hakkında şu bilgileri veriyor:

Lavta çalan hanım.

"Öteki eğlence sazı, tatlı sesi dolayısıyla pek yaygın olan harptir (çeng) (...). Çeng, singuin (çingene?) denilen kızlarca, gündelik ücret karşılığı çalışır, tıpkı saz şairleri için olduğu gibi. Kızlardan biri çeng çalarken, öbürü yalnız bir yüzüne deri gerilmiş olan ve kenarında pirinç ziller bulunan küçük bir def çalar. İki üç kız kelimelerle anlatılamayacak güzellikteki kıvraklık hünerlerini gösterir, bu arada hepsi çeng eşliğinde şarkı söyler. (...) Arkadaşı iki bacağı arasında dik tuttuğu çengi çalarken, bir yandan da dizlerini yere vurarak ve benzeri hareketlerle ritim tutar".

Aynı yüzyılda, 1555-1560 yılları arasında Istanbul'da bulunan Danimarkalı ressam Melchior Lorichs, Postel'in yukardaki gözlemini neredeyse tasvir edercesine resimler yapmıştır. Bu resimlerden birincisinde, ikisi çeng, biri def çalan üç sa-zende kadın bir rakkaseye eşlik etmekte, ikinci resimde ise sadece çeng çalan bir kadın görülmektedir (bkz.: Ward-Jackson; Aksoy, 244-245). 1574'te Lambert de Vos'un hazırladığı resim albümünde de, çeng çalan bir kadın musıkici ile çeng eşliğinde raks eden bir kızın resmi vardır (Bremen, der Staats und Universitaetsbibliothek, Bremen Ms. Or. 9). Gene aynı yüzyılda, 1586 dolaylarında tarihçi Johannes Lewenklau'nun yaptığı, Osmanlı toplumuyla ilgili resimlerin birinde de çeng, kanun, def ve halile çalan kadınlar ile rakseden kızlar canlandırılmıştır (Avusturya Nationalbibliothek, Viyana Codex Vindobonensis 8615.[1]

Lorichs'le aynı yıllarda Istanbul'da bulunan, *Viaje de Turquia* adlı İspanyolca bir seyahatname bırakan, adı bilinmeyen bir yazar da, gördüğü bir düğünde harpler (çeng), gitarlar (?) ve flütler (?) ve hanendelerden kurulu bir saz takımı eşliğinde kadınların nasıl eğlendiğini anlatır. Eğlence ve raks sabaha kadar sürer. Saz takımının bütün üyeleri kadındır; kadın meclisinde hiç erkek yoktur (78). Gene aynı yüzyılda yazan Fresne-Canaye da Türk kadınlarından söz ederken bütün Türk kadınlarının şarkı söylerken def çalabildiklerini belirttikten sonra

(78), gördüğü bir düğünde harp (çeng) eşliğinde şarkılar söylediklerini anlatır (114).

Demek ki, on altıncı yüzyılda şehirde çeng çalan musıkiciler daha çok kadın icracılardı. Çeng on altıncı yüzyılda sarayda da çalınıyordu. Topkapı Sarayı arşivlerindeki harc-ı hassa ve silahdar defterlerini inceleyen Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın tanıttığı bir belgede, Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdar olduğu dönemde Enderun'da bulunan "Cemaat-i Mutriban" denilen musıki topluluğunda görevli icracılar arasında çeng çalanlar da bulunuyordu (bkz.: 84).Tabiî, çeng, aynı dönemde saraydaki kadınlarca da çalınıyordu. Kaynaklar bu sazın yalnız on altıncı değil, on beşinci yüzyılda da sarayda kadınlarca çalındığını gösteriyor. Fatih Sultan Mehmed zamanında yaşayan Tursun Bey, Fatih'in çocuklarının sünnet düğününü anlatırken şöyle diyor: "Ud u şeştâr ve tanbur u rebâb ve barbut u nây, kanun-ı pâdişâhî üzre taraf taraf efgane başladı ve bölük bölük muganniye cariyeler çenge çeng urdılar" (90). Öte yandan, on yedinci yüzyıl başlarına ait olan, "I. Ahmed Albümü" olarak anılan albümdeki minyatürlerden birinde, bir havuzun çevresinde toplanmış, çeng, rebab, def ve uzun saplı bir telli saz çalan kadınlar görülmektedir (v. 19 a). Çeng on yedinci yüzyılda da (en azından bu yüzyılın ilk yarısında) tipik bir "kadın sazı"ydı. 1639'da Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte İstanbul'a gelip on yedi ay Türkiye'de kalan Fransız tüccar Du Loir Türklerin yemek yerlerken musıki dinlediklerini kaydettikten sonra, davetli olduğu bir yemeğin ardından, kadınların önce erkeklerce, sonra da sadece kadınlarca icra edilen musıkiyi perde arkasından dinlediklerini anlatıyor. Çengî denilen kadınlar çeng çalarken, öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan "kemençe" (rebab yahut ıklığ) ile, bir vurma saz (tambour de Biscaye) (nakkaare ?) çalmakta, ötekilerde hem şarkı söylemekte, hem de çalparalarla raksetmektedirler (173).

Gelibolulu Mustafa Âli'nin on altıncı yüzyılda kullanılan sazları tanımlarken kimi sazları "erkek sazı" yahut "kadın sazı' diye nitelendirmesi de kadınların musıki faaliyetleri hakkında bir fikir verir. Şöyle diyor Gelibolulu Âli:

"(...) Çünkü bu sazlar erkeklikte ötekilerden seçilmişlerdir. Bu sazların kadın olanları da vardır, ama onlara rağbet edenler sanki kadın düşkünleridir. O güzel sesli güzellerin biri de çenk dedikleridir. Bu saz aşka düşmüş, kapalı-iffetli kadınların dostudur. Sanki çarpara o işi-tatlı, dostuna kul-köle, ne buyurursa buyruğunu yerine getirir. Biri de kemençedir ki, çoğu çenk ile sırdaştır; onunla birlikte çalınır. Çünkü hem çalınmaları, hem de sesleri eştir. İşleri de uşşak makamından başlamaktır, güçleri de alçaktan evce çıkmaktır. Garibi şudur ki, def dedikleri pîr, birbirlerinden hoşlanan meclis arkadaşlarıdır. Fincan ve üsküreçik (bir vurma saz) bunlara hizmet etmiş, benzersiz bir kız-oğlan-kızdır, böyle bilinsin" (85).

Başta çeng olmak üzere bütün bu sazlar kadınlarca çalınanlar arasındadır. Çeng daha sonraki dönemlerde gözden düşecek, on sekizinci yüzyılda çalanları çok azalacak, on dokuzuncu yüzyılda da büsbütün terkedilecekti. Saraydaki kadınların musıkiciliği sadece çeng çalmakla sınırlı değildi. Saray kadınlarının musıki faaliyetiyle ilgili eski kayıtlardan biri on yedinci yüzyılın ortalarına ait. 1650'da yayımlanan eserinde Osmanlı sarayındaki hayat hakkında bilgi veren Ottaviano Bon, sarayda saz çalan, şarkı söyleyen ve raks eden genç cariyeler bulunduğunu (631), bunların kapı ağasına haber vermek şartıyla saraya serbestçe girip çıktıklarını belirtiyor (687). Sultan İbrahim (1640-1648) ile IV. Mehmed (1648-1687) dönemlerinde sarayda bulunmuş olan Ali Ufkî (Albert Bobowski) 1670'teki Enderun meşkhanesini anlatırken şu gözlemini kaydeder:

"Oda (meşkhane) müzisyenleri de o zaman huzurda çalarlar. Bazan da padişah kadınlarını çağırtır. O zaman müzisyenlerin başlarına bir örtü örtülür ve baş eğik çalıp söylemek zorunda bırakılırlar" (Behar, 46).

Ufkî nedense sarayın harem dairesindeki musıki faaliyetlerinden söz etmemiştir. Topkapı Sarayı arşiv def-

terlerini inceleyen İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın çalışmalarından bu dönemde, yani Sultan IV. Mehmed zamanında sarayın harem dairesinde de musıki eğitimi görmüş cariyelerin bulunduğunu öğreniyoruz. Ney, tanbur, kemençe, kanun, santur, çeng, çöğür, musikar, keman, daire sazlarını çalan bu cariyeler arasında nefir adlı nefesli sazı çalabilmek için hocalardan ders alanlar da vardı (Canan Uzunçarşılı, 90-91, Başbakanlık Arşivi, İbnü'l-Emin tasnifi, saray vesikaları, no: 1265). 1680 tarihli bir harc-ı hassa defterinde de harem-i hümayun için bir kemençe, üç çöğür, beş daire ile bir mıskal yaptırıldığı, haremde çalınan sazlardan tanbur, çeng, mıskal, çöğür ve dairenin onarıldığı, ayrıca çeşitli sazların konması için mukavva kutular ısmarlandığı görülmektedir (Topkapı Sarayı Arşivi, 2344 no.'lu harc-ı hassa defteri).

Saray cariyeleri şehirdeki erkek musıkicilerden ders alıyorlar, sazın eğitimi uzun sürerse cariyeler ders aldıkları üstadın evinde haftalarca kalıyorlardı. Örneğin, Kantemiroğlu'nun tanbur hocası Rum Angeli (ö. 1690) saraydaki cariyelere tanbur dersi veriyor, 1678 yılında bu hizmeti karşılığında hazineden 7080 akçe maaş alıyordu (İbnü'l-Emin tasnifi saray vesikaları, no: 1265). 1679'da Enderun'da başhanende olan ünlü besteci Recep Çelebi musıki eğitimi görmesi için evine gönderilen dört cariyeye musıki dersi veriyor (İbnü'l-Emin, Saray, no: 883), gene aynı yıl neyzen Mehmed Çelebi kendi evinde bir cariyeye ney (İbnü'l-Emin, Saray, no, 6 ve 1334), 1680'de de Enderun hocalarından Osman Çelebi evinde üç cariyeye çöğür (İbnü'l-Emin, no: 710, 879, 1000, 1254) meşk ediyorlardı. Uzun süre şehirdeki musıkicilerin evlerinde kalan cariyelerin aldıkları saz derslerinin ücreti dışında yiyecek masrafları da saray hazinesinden karşılanıyordu (ödenen paranın tutarı da ilgili belgelerde gösterilmiştir).

Adları geçen, şehrin tanınmış musıki adamları dışında, o dönemde Enderun'da görevli musıkiciler de haremdeki cariyelere sarayda dersler veriyorlardı. 1679'da Enderun'da musikar hocası İbrahim Çelebi Neveser adlı bir cariyeye musikar yahut mıskal (İbnü'l-Emin, no: 883), 1680'te "Tanburî Musevî" adlı bir Enderun hocası tanbur (İbnü'l-Emin, no: 1002), 1682'de Kemanî Ahmed Çelebi (İbnü'l-Emin, no: 877) keman, gene aynı yılda, 1682'de başhanende Buhurîzade Mustafa Çelebi (büyük ihtimalle Itrî) cariyelere sözlü eserler meşk ediyorlardı (İbnü'l-Emin, Saray, no: 1334).

Şehirde yetişmiş olan kadın musıkicilerin saraya alındıkları da oluyordu.1709'da Yazıcı Efendi adlı musıkicinin yahut saray adamının aracılığıyla kanunî Âlemşah adlı sazende 1200 kuruş karşılığında saraya alınmıştı (Topkapı Sarayı arşivi, harc-ı hassa defteri, no: 2352). Bu tarihten yüz elli yıl öncesine doğru uzanalım. 1555-1556 yılının harc-ı hassa defterlerinde de "kemâneî Hümâ" adlı kadın sazendenin yevmiyesi 6 akçe üzerinden saraydan maaş aldığı görülmektedir (bkz.: Barkan, 44). Bütün bu kaynaklar ve belgeler on altıncı yüzyıl ortalarından başlayarak kadınların saraydaki musıki faaliyetlerine katıldıklarını ortaya koyuyor. Özellikle IV. Mehmed (1648-1687), II. Ahmed (1691-1695), II. Mustafa (16953-1703) zamanlarında sarayın harem bölümünde canlı bir musıki hayatı vardı. Bu durum on sekizinci yüzyılda, III. Ahmed (1703-1730) ile I. Mahmud (1730-1754)zamanlarında da devam etti. 1709 tarihli bir belgede, haremde çalınan bir santurun onarıldığı yolunda bilgi vardır (Topkapı Sarayı Arşivi, harc-ı hassa defteri, no: 2352). Levnî'nin (ö. 1732) herkesçe bilinen, bir tanbur, bir mıskal, bir zurna ve bir daireden kurulu ünlü harem saz takımı minyatürü (1720) bu gerçeği yansıtır.

I. Mahmud'un ölümünden sonra yerine geçen kardeşi III. Osman musıkiden hiç hoşlanmadığı için musıki faaliyetleri yalnız haremde değil, bütün sarayda sona erdi. Ancak, III. Osman'dan sonra tahta çıkan III. Mustafa'nın döneminde (1757-1774) bir kıpırdanma başladı, bu da meyvelerini I. Abdülhamid (1774-1789) zamanında vermeye başladı, bu canlanma hareme de yansıdı. Bu dönemde, 1781-1786 yılları arasında Istanbul'da bulunan Venedikli gözlemci Toderini kanunu "saraydaki kadınların çal-

dığı bir saz" olarak tanımlıyor (I, 238). Haremdeki musiki faaliyetleri besteci padişah III. Selim (1789-1807) döneminde daha da gelişti. Örneğin, 1779 tarihli bir belgeden, kemanî Çavuş Ahmed Ağa'nın harem için bir sinekemanı satın aldığını öğreniyoruz (Topkapı, 1193/1779 tarihli ceyb-i hümayun ve harc-ı hassa defteri). Demek ki, Osmanlı musıkisine henüz girmiş bir saz olan batı kemanı o dönemde haremde de çalınıyordu. 1797'de İstanbul'da bulunan Castellan da bir çengîye ıklığ (yahut rebab) ile eşlik eden bir sazende cariyenin resmini yayımlamıştır (bkz.: Aksoy, 278). III. Selim'in ölümünden sonra tahta çıkan IV. Mustafa'nın zamanında saraydaki musıki faaliyetlerine ara verildiğini biliyoruz. Ancak, II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz dönemlerinde mabeynde olduğu gibi haremde de musıki çalışmaları eski canlılığına kavuştu; yakın geçmişin anıları, şehrin tanınmış musıki üstadlarından haremdeki cariyelere ders aldırılması geleneğinin imparatorluğun sonlarına kadar sürdüğünü gösteriyor (bkz.: Uluçay 1971, 153, 341dn).

Kadınlar yalnızca hükümdar sarayında değil, sultanefendilerin, sadrazamların, vezirlerin, paşaların ve saray çevresinde yaşayan yahut yüksek mevkilerdeki öteki devlet ileri gelenlerinin saray, konak ve yalılarında da musıkiyle uğraşıyorlardı. Örneğin on sekizinci yüzyıl başlarında, IV. Murad'ın torunu, Kaya Sultan'ın kızı olan sultan efendinin konağında ney üfleyen bir cariye vardı (bkz.: Uzunçarşılı, 109). Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ile karısı Fatma Sultan'ın evlerinde kızlardan kurulu bir saz ve oyun takımı bulunuyordu (bkz.: Montagu, 18 Nisan 1717 tarihli mektup, 407). I. Abdülhamid'in kızı Esma Sultan'ın (1778-1848) sarayındaki cariyeler ney, tanbur, kemençe, lavta, bozuk, def, ve zil çalıyorlardı; cariyelerin ney hocası da Deli İsmail Dede diye anılan Mevlevî dervişi İsmail Şeyda'ydı (Uzunçarşılı, 110; Öztuna I, 267). II. Mahmud'un kızı Âdile Sultan'ın (1826-1899) sarayında da kızlardan kurulu bir saz takımı bulunuyordu. Bu kızlardan biri de lavta çalan, Tanburî Cemil'in annesi Zihniyar Hanım'dı (bkz.: Mesut Cemil, 41). Mısırlı Abbas Paşa, Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan'a bir rebab, bir ud, bir kanun, iki def ile bir hanendeden kurulu (kadınlardan oluşan) bir saz takımı armağan etmişti (Uluçay 1971, 154). II. Abdülhamid'in kızları Naime ve Zekiye Sultanların saz takımları da pek ünlüydü (bkz.: Osmanoğlu, 73-74).

1826'da Mehterhane'nin kaldırılarak iki yıl sonra Mızıka-i Hümayun'un kurulmasından sonra sarayda batı türü bando ve orkestra oluşturulmuştu. Sultan Abdülmecid'in hekimlerinden İsmail Paşa'nın kızı olarak uzun yıllar sarayda yaşayan Leyla Hanım'ın (Saz) anılarından o dönemde haremde bütün üyeleri kadın olan, altmış kişilik bir bando ve orkestra bulunduğunu öğreniyoruz (s. 86, 133). Bandonun en önemli sazları olan nefesli sazların erkek nefesi dikkate alınarak tasarımlandığı, öncelikle bu yüzden, bandoların dünyanın her yerinde erkek üyelerden kurulu olduğu göz önünde tutulursa, kadınlardan bando kurmak anlamsız bir çabaydı.

Ancak, burada konumuz açısından önemli olan nokta şudur: kadınların musıki faaliyetlerine katılması o kadar eski, köklü bir gelenekti ki, bu gelenek, hiç gerekmediği halde tören amaçlı bir musıkide de sürdürülmüştü. Öyle köklü bir gelenekti ki bu, kadınlardan kurulu bandolar yalnızca hükümdar sarayında değil, sultan efendilerin saray ve yalılarında da bulunabiliyordu. II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın sarayında keman, viyolonsel, mıskal, kanun, kopsa (?) klarnet, obua gibi sazlardan oluşan bir kadın orkestrası ve bandosu vardı (bkz.: Saz, 206). Kırım Savaşı'nın bitiminden sonra Istanbul'a gelip saray çevresindeki kadınlarla dostluklar kuran İngiliz gezgin M. A. Walker Abdülmecid'in kızı Zeynep Sultan'ın sarayında ise, erkek bandoculara özgü üniformalar giymiş, trompet, korno, flüt, davul, zil gibi doğrudan doğruya bando musıkisinde kullanılan sazları çalan bir bando bulunduğunu yazmakta, gördüğü ve dinlediği topluluğu uzun uzadıya tasvir eder (bkz.: I, 31, 33).

Evlerdeki musıki faaliyetleri sadece padişah sarayına yahut saray çevresinde yaşayan kimselerin evlerine öz-

gü bir eğlence de değildi. Varlıklı ve musıkisever başka kimselerin evlerinde de vazgeçilmez bir eğlence, bir hoşça vakit geçirme aracıydı musıki. Musıki Osmanlı toplumunda belki de en yaygın eğlenceydi. Geçmiş yüzyıllarda, özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar, şehirdeki eğlence hayatı sınırlı olduğu yahut herkesin eğlence yerlerine gitmesi hafiflik sayıldığı için, eğlencenin evde yaratılması ihtiyacı duyuluyordu. Bu eğlence de daha çok kadınlardan bekleniyordu. Kadın kocasını evinde eğlendirebilmeliydi. Bu bakımdan, şarkı söylemesini bilmek, bir saz çalmak, evlilik çağına gelmiş genç kızlar için bir meziyetti.

Fransız gezgin Sieur du Mont 1691'de İzmir'den gönderdiği mektuplardan birinde, "Bütün kadınlar çok güzel santur çalıyor, evlerindeki başlıca eğelenceleri budur," diye yazıyordu (276). 1717-1718 yıllarında İstanbul ve Edirne'de bulunan ve pek çok Türk evini ziyaret eden Lady Montagu ile 1766'da yazan Jean-Claude Flachat Türk kadınlarının boş zamanlarını dikiş nakış gibi el işlerinin yanı sıra çalgı çalmayı öğrenmek ve musıkiyle uğraşmakla geçirdiklerini yazarlar (18 Nisan 1717 tarihli mektup, s. 399; I, 430). Flachat Türk kadınında gözlemlediği nitelikleri şöyle sıralıyordu: "Musıki, raks, güzel ses, basit ev ilaçları yapmak" (446). Flachat şarkı söylemenin, saz çalmanın bir meziyet olduğunu bilen genç kızların kendilerini bu şekilde daha iyi gösterebildiklerini de sözlerine ekler (II, 134). 1738-1742 yılları arasında Türkiye'de bulunan İsviçreli ressam J. E. Liotard da kocasına tanbur çalan İzmirli bir Türk kadınının resmini yapmıştır (bkz.: Aksoy, 269).1747-1762 yıllarında İngiliz büyükelçisi olarak İstanbul'da bulunan Sir James Porter da, kadınların şarkı söylemekte ve raksetmekte çok başarılı olduklarını, ama musıkiyi sadece kendi aralarında evlerde ve boş vakitlerinde icra ettiklerini yazıyordu (332). Aynı yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'da bulunan dikkatli Venedikli gözlemci Toderini de "seçkin Türklerin musıkinin tiryakisi oldukları"nı belirttikten sonra, "kendilerini eğlendirsinler diye her iki cinsiyetten köleler edinirler," diyordu (I, 229). Bu kadınlar özellikle çeng, santur, kanun, tanbur, def gibi sazları çalıyorlar yahut da hanendelik ediyorlardı.

Madam de Girardin'in Valide Sultan'ın hareminde çalgı çalıp dans eden cariyeleri gösteren resmi.

Tanzimat'tan sonra bu sazların arasına piyano ile keman da girdi. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sarayda ve büyük konaklardaki gündelik hayatı iyi bilen Leyla Saz, haremdeki kalfaların hemen hemen hepsinin "musıkişinas ve sazende" (96) olduğunu belirttikten sonra, kadın efendilerin, ikballerin, sultan efendilerin Kur'an, Osmanlı tarihi, şiir, gazete ve çeşitli kitaplar okuyarak, bir de piyano, keman, lavta gibi sazları çalmayı öğrenerek yetiştiklerini anlatıyor (96-97). Bu dönemde özellikle piyano yalnız saraya değil, evlere de girdi ve çok yaygın bir biçimde kullanılan bir saz oldu. O kadar ki, piyanolu bir ev yahut piyano çalan genç kız imgesi batılılaşmanın kalıplaşmış bir simgesi haline geldi. Müslüman kadınların musıkiyle hiç uğraşmadıkları yazan Alman tarihçi Sulzer on sekizinci yüzyılın son çeyreğinde ziyaret ettiği Eflak'ta Türklerle Rumların musıki sevgisinden söz ederken gözlem ve duygularını şöyle anlatıyor:

"Kadınlar arasında şarkı söyleyenler sadece Hıristiyan kadınlardır. Türk kadınları ise, bırakınız şarkı söylemeyi, yüzlerini bile göstermezler; Eflak'ta Sophia adlı bir Rum kadınla tanışmıştım, bu kadın uzun zaman Istanbul'da sesiyle çok ün salmış, ama ben, doğrusunu söylemek gerekirse, onun şarkılarından çok, Rum dinleyicilerinin ona duydukları hayranlıktan etkilendim" (448-449).

Burada sözü edilen Rum kadın, İstanbul'da ve Bükreş'te ün salmış, halk karşısına çıkıp şarkı söylediğine göre, "profesyonel" bir hanende olmalıdır. Yazarın söylediklerinden, şarkıcılığı meslek edinmiş müslüman bir Türk kadın, olmadığı anlamı çıkıyor. Ama Sulzer'in gözlemi halk önünde musıki icra edenlerin daha çok gayrimüslim kadınlar olduğunu göstermesi bakımından anılabilir. Ancak, Osmanlı kadını deyince sadece müslüman kadınları düşünmemek gerekir. Kaldı ki, Osmanlılarda

musıki faaliyetleri etnik yahut dinî bir temele dayanmayan, bütün Osmanlı cemaatlerinin zevkini birleştiren, sonuçta da gayrimüslim musıkicileri de kabul eden bir gelenek içinde gelişmiştir. Öte yandan, musıkiyle uğraşan müslüman kadınlar "profesyonel" musıkici değildiler tabiî. Sarayda yahut Osmanlı seçkinlerinin evlerinde musıki icra eden kadınlar sarayın yahut evin halkı arasındaydılar. Profesyonel denecek biçimde, yani para karşılığı piyasada çalıp söyleyenler ise daha çok Hıristiyan, Musevî ve Çingene kadınlardı. Aslında, Osmanlı toplumunda musıki, erkekler arasında bile günümüzdeki anlamıyla profesyonel bir uğraş değildi. Musıkiye uzun yıllarını vermiş musıki ustaları bu sanattaki çalışmalarını, büyük ihtimalle, asıl meslekleri dışında, ek bir bir uğraş olarak sürdürüyorlardı.

Santur çalan cariye.

Nitekim, on sekizinci yüzyıl Fransız gezgini Guys, doğuluların musıkiye karşı doğuştan duyarlı olduğunu, bir musıki parçasını daha duyar duymaz sevmeye başladıklarını, bir Rum'un yahut Türk'ün toplumdaki yeri ne olursa olsun, güzel bir musıki parçasına kayıtsız kalamayacağını anlattıktan sonra, "Bununla birlikte," diyor, "musıki sevgisi bizde pek sık görülenin tersine, onlar için hiçbir zaman kendilerini bütünüyle verebilecekleri bir tutku derecesinde değildir" (II, 21). Osmanlı'da musıkinin başlı başına bir uğraş haline gelmesi bir "musıki piyasası"nın oluşmaya başladığı on dokuzuncu yüzyıl sonlarında gerçekleşebilmiştir. Bu ortamda bile profesyonelliğe daha yakın görünenler gayrimüslim icracılardı. On dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında İstanbul yalılarındaki musıki âlemlerini tasvir eden Abdülhak Şinasi Hisar şöyle diyor: "Hepsinin (bu hanende ve sazendelerin) başka işleri,güçleri de vardı. En çoğu geçimlerini devlet kapılarında memuriyetle temin ediyorlardı. Bir de bunlardan başka asıl profesyonellerden toplanan, en çoğu Hıristiyan olan ve sadece 'çalgıcılar' diye anılan bir takımı daha vardı ki, o zamanki teşrifat bunlara ağır davranır, bunlara bol bahşiş verirdi ama misafirlerle birlikte sofraya oturtulmaz, kendilerine ayrıca yemek çıkarılırdı" (47-48).

Miskal çalan cariye.

Bugün bile Türk musıkisinin eski gelenekleri içinde yetişmiş seçkin temsilcileri öğrencilerine para karşılığı ders vermek istemez; para kabul etmeyi kendi hocalarında gördükleri musıki ahlakına aykırı bulurlar.

Musıkinin kazandığı bu yaygınlık aslında çelişik bir sürecin ürünüdür. Osmanlı toplumundaki İslam geleneği içinde oluşan harem-selamlık hayatı kadın ile erkeği birbirinden geniş ölçüde ayırdığı için, tek tek kadınlar ve bir bütün olarak harem, kendi eğlencelerini yaratmak zorundaydılar. Sarayda olsun, konakta olsun, erkek musıkiciler her gün gelip kadınları eğlendiremezlerdi.

Saraylardaki, konaklarda ve daha sade evlerdeki kadınlar işte bu yüzden öncelikle musıkiye teşvik edilmiştir. Demek ki, müslüman kadınların musıkiyle uğraşmasının temelinde yatan toplumsal etmen kaç-göç olgusudur. Musıki geleneğinin temeli başlangıçta böyle atılmıştır ama gelenek bir kez kurulduktan sonra kadın ile erkek arasındaki bağlar koparılamamış, musıki faaliyetinin sürdürüldüğü her yerde kadın ile erkek karşı karşıya, yan yana gelmiştir.

Böylece kaç-göç olgusu belki de hiç öngörülmeyen bir yan sonuç vermiş, kadın ile erkeği birbirine yaklaştırmıştır. Osmanlı toplum hayatında kadın ile erkeğin birbirine bu kadar yaklaşabildiği başka bir faaliyet alanı gösterebilmek zordur.

Toplumsal açıdan bakılırsa, bireyselliğe, somut insanî-bireysel ilişkilere kapı aralayabilecek bir alandı bu.

Buraya kadar anılan tarihî kayıtlar ile resimler şunu gösteriyor ki, kadınlar başta çeng olmak üzere Türk musıkisinde kullanılan bütün sazları çalmışlardır.[2] On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında saraydaki hemen bütün saz takımlarını dinlemiş olan Leyla Hanım, "Haremin saz takımlarının hepsi mükemmeldi. Kalfalar, mabeyn sazendeleri, beyler kadar iyi çalarlardı," (86) diyor.Sarayda olsun, şehirlerin saray dışı mekânlarında olsun, musıkiyle adamakıllı uğraşan kadınların bestecilik alanında da kendilerini göstermiş olmaları gerekir. Ne var ki, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarla on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına

kadarki dönemlerde yaşamış besteci kadınlar ve eserleri hakkında çok az şey biliyoruz. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından önce yaşamış olup da eserleri bilinen ve çalınıp okunan tek kadın besteci Dilhayat Hanım'dır. Dilhayat Hanım dışında birkaç besteciden daha söz edilebilir belki, ama daha ötesini görebilmek çok zordur. Gelgelelim, Osmanlı musıkisi geleneğinin bazı değişmez özellikleri gözönüne alınırsa, kolay kolay kabul edilebilecek bir durum değildir bu. Çünkü bu musıkinin geleneğinde musıkicilik uğraşı her şeyden önce icracılık, bestecilik ve hocalık görevlerinin birleştiği bir bütün olarak görülmüştür.

Bu durum çok köklü bir göreneğe dayanır. Musıki heveslileri önce icracı olarak musıki dünyasına girerler; sazında yeterince ilerlediğine inanan icracılar besteciliğe yönelir, hiç olmazsa, birkaç beste denemesine girişirler. Bu sürecin en son aşaması olarak da hocalığa başlar. Nitekim, Türk musıkisi tarihinde "besteci" adı altında anılmayan yahut anılamayacak olan, sadece birkaç eserle tanınmış ve bazıları gerçekten de yüksek bir musıki zevkinin ürünü olan eserler vermiş pek çok "besteci" vardır. Bu tür bestecilerin sayısı o kadar kabarıktır ki, örnek vermek bile gereksiz bir çaba olur. İcracıların çoğunun beste denemelerine girişmiş olması bugün bile kaybolmamış bir eğilimdir musıki geleneğinde. Kısacası, bu tür bir bestecilik açısından bugün durum neyse geçmişte de oydu. O halde, bu olguya geçmişteki kadın icracılar için de aynı ölçütü kullanarak bakmalıyız.

O halde, diyebiliriz ki, geçmiş yüzyıllarda sadece icracılıkla yetinen kadınların bile birkaç eser bestelemiş olmaları ihtimali gözardı edilmemelidir. Nitekim, Osmanlı musıkisi tarihinin yazılı kaynaklarda en iyi izlenebilen bölümü olan on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yetişen kadın musıkicilerin çalışmalarına topluca baktığımız zaman küçümsenemeyecek sayıda beste bulunduğu görülür. On dokuzuncu yüzyılın ortaları ile yirminci yüzyılın ilk çeyreği arasındaki dönemde (Cumhuriyet'ten önce) yetişmiş, yahut ilk musıki zevklerini almış kadın musıkicilerden besteci sayılanlar ile, hiç olmazsa bir iki eserle bestecilik denemelerine kalkışmış ve bu parçalarla adını duyurup yazılı kaynaklara geçmiş şu kadın musıkicilerin adlarını bulmakta pek zorlanmıyoruz: Leyla Saz (1850-1936); ünlü nihavend longa ile "Çanakkale içinde vurdular beni" dizesiyle başlayan ünlü ezginin bestecisi Kevser Hanım (19 yy.-20. yy.) (Akdoğu); bir marş besteleyen Menekşe Kalfa (19 yy.-20. yy.) (Üngör, 56); besteci Tanburî Ali Efendi'nin öğrencilerinden Şadiye Barış (1872-1953) (Öztuna); Şair İhsan Raif Hanım (1877-1926, Rona; Öztuna); Faize Ergin (1884- 1954); II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan (1886-1960); V. Murad'ın büyük kızı Hatice Sultan (19. yy.-20 yy.) (Aksüt, 193); Bedriye Hoşgör (1889-1968) (Kip 1983, 33, 62, 124, 226); ilk kadın ressamlardan Müfide Kadri Hanım (1890-1912, Öztuna); Ahmed Midhat Efendi'nin kızı Mediha Hanım (19. yy.-20. yy.) (Öztuna); Muallim Naci'nin kızı Nigâr Galip Ulusoy (1890-1966) (Rona; Kip 1983, 207, 253); Ahmet Haşim'in şiirlerini besteleyen Karaosmanzade Cavide Hayri Hanım (19. yy.-20. yy.) (Kip 1983, 89, 120, 222, 227); Semiha Kambay (1898- ?) (Rona); Leman Hanım (19. yy.- 20.yy.) (Öztuna); Hikmet Hanım (19. yy.-20. yy.) (Öztuna); Kemanî Enise Can (1896- 1975) (Kip 1981, 46, 53, 65, Kip 1983, 222); Nebile Hanım 19. yy.-20. yy. (Öztuna); Tanburî Sekine Hanım (19. yy.-20 yy.) (Öztuna); Fatma Nuri Hanım (19. yy.-20. yy.) (Öztuna); "Kaçsam bırakıp senden uzak yollara gitsem" mısraıyla başlayan ünlü nihavend şarkının bestecisi Mehveş Hanım (19. yy.-20 yy.); Fahire Fersan (1900-1997) (Öztuna I, 290); Melek Hanım (19. yy.- 20. yy.) (Öztuna); "Altın tasta gül kuruttum" güfteli acem-kürdî şarkının (türkünün) bestecisi Nimet Hanım (19. yy.-20. yy.) (Kip 1983, 8); Nezahat Adula (1901-1959) (Rona); Servet Hanım (19. yy.-20. yy.) (Öztuna); Nebahat sner (1903-1955) (Kip 1983, 124, 157, 219); Mebruke Çağla (1904- ?) (Aksüt, 118-119); Neveser Kökdeş (1904-1962); birçok musıkiciye hocalık etmiş olan Fulya Akaydın (1908-1975) (Kip 1981, 2; Öztuna).

Yukardaki listede hiçbir eser bestelememiş olan, sadece icracılık etmiş kadın musıkicilere yer verilmemiştir

(örneğin, taş plaklara okumuş musıkicileri de almaya kalksak, bütün kadın icracıların adlarını tesbit etmek başlı başına bir araştırma konusu olurdu). Geçmişte, yani on dokuzuncu yüzyıl öncesinde bir kadın musıkici geleneği olmasaydı, adları geçen kadın besteciler ve adlarını sayamayacağımız icracılar -başarıları ne olursa olsun- gelenek içinde tutunup var olamazlar, adlarını yazılı kaynaklara geçirtemezlerdi.

Söz konusu dönemin gerisine, yani on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından önceki dönemlere doğru geriye uzandığımızda, çok uzun bir geçmişin kalın bir sis perdesiyle kaplı olduğunu görürüz.Ancak bazı ince, belli belirsiz çizgiler seçebiliyoruz bu sis perdesinin içinde. Bu perdeyi yırtabilen tek besteci Dilhayat Hanım'dır. Çeşitli güfte mecmualarında yüzden fazla saz ve sözlü eseri görülmüştür.Bugün on beş dolayında eseri biliniyor. Bunlardan evcârâ peşrevi ile saz semaisi, evc ağır remel bestesi ("Çok mu figanım ol gül-i zîbâ hırâm için"), devr-i kebir mahur bestesi ("Tâ-be-key sînemde câ etmek cefa vü kîneye") ve rast ağır hafif bestesi ("Nev hîrâmım sana meyleyledi can bir, dil iki") fasıl musıkisi repertuvarının en seçkin eserleri arasındadır. Hele evcârâ peşrevi ile saz semaisi bu musıkinin şaheserlerindendir. Bir kadının bu kadar güzel eserler bestelemiş olması o dönemde harem musıki takımındaki kadınların üstün bir musıki birikimi ve zevki olduğunu gösterir. Ne var ki, bu iki saz eserinin Türk musıkisi tarihindeki yerinin tam anlamıyla değerlendirilebildiği söylenemez.

Fasıl musıkisinin en değerli, en seçkin makamlarından biri olan evcârâ makamındaki en eski eserler Dilhayat Hanım'ın peşrevi ile saz semaisidir. Gelgelelim, 1794'te yazan mevlevî şeyhi Nâsır Abdülbâkî Dede bu makamı Sultan III. Selim'e (1761-1808) mal etmiştir. Abdülbâkî Dede'den yola çıkan kimi musıki yazarları da Dilhayat'ı III. Selim'den daha genç bir musıkici gibi göstermişler, ömrünü de on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar uzatmışlardır. Oysa Dilhayat'ın eserlerine on sekizinci yüzyılın son yirmi yılından önceye (III. Selim'in söz konusu makamı 1781'den önce, yani yirmi yaşından önce düzenlemiş olamayacağını düşünüyorum burada) ait olduğu söylenebilecek güfte mecmualarında rastlanıyor. Nazmi Özalp musıki çevrelerinin bu konudaki tahminleri ile günümüze kadar ulaşan sözlü söylentilere dayanarak şunları yazıyor bu konuda:

"Pek çok araştırmacının kanaati (Dilhayat Hanım'ın) Sultan IV. Mehmed'in saltanatının son yıllarında doğduğu noktasında birleşiyor. Sultan III. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa, III. Ahmed dönemlerini yaşadıktan sonra 1740 yıllarına yakın bir tarihte İstanbul'da öldüğü sanılıyor. Eski güfte mecmularında bu tarihi doğrulayacak eserlerine rastlanmıştır" (I, 177).

Yine Özalp'e göre, evcârâ makamını III. Selim gibi büyük bir besteciye mal etmek ya da etmemek ne bu bestecinin sanatına bir şey ekler, ne de onun sanatına gölge düşürür. Walter Feldman'ın da belirttiği gibi, gelenek yoluyla günümüze kadar ulaşan söylentilere göre, Dilhayat Hanım, genç şehzade Selim'in musıki hocalarından biriydi; Abdülbâkî Nâsır Dede, evcârâ gibi değerli bir makamı hükümdarın emrindeki bir cariyeye değil de bir sultana bahşetmeyi uygun görmüştür (71).

Nitekim, kaynaklar da bu görüşe destek sağlamaktadır. Bir on sekizinci yüzyıl kaynağı olan "Hekimbaşı Mecmuası"nda Dilhayat'ın bestelediği şu eserlerin güfteleri yer almıştır: Rast beste (12. varak), segâh semai (357. v.), eviç beste (381. v.), eviç semai (388. v.).

On sekizinci yüzyıla ait başka bir güfte mecmuasında "Dilhayat" adına[3] kayıtlı iki murabba beste ile bir semai(Berlin Bibliothek MS. Or. T. 3370, v. 136, 147); gene aynı yüzyıldan kalma, bir başka yazmada da, "Beste-i Dilhayat" adı altında nühüft çember ve hüseynî hafif bestelerin güfteleri (British Library MS. Or. 7572, 43., 66. varaklar) verilmiştir.[4]Her iki kaynakta da Dilhayat'ın eserleri, Hafız Post,Itrî, Bekir Ağa, Burnaz Hasan (Enfî Hasan) gibi III. Selim döneminden çok önce yaşamış olan

bestecilerin eserleri arasında yer almaktadır. Dilhayat'ın III. Selim'den daha yaşlı bir musıkici olduğu ortadadır.

Öte yandan, elimizde, Dilhayat'ın 1789'da sağ olduğu fikrini uyandıran bir belge de vardır. 1944'te Topkapı Sarayı Müzesi'nin eski kütüphanecilerinden İsmail Baykal'ın gün ışığına çıkardığı, 1984'te Ahmet Necdet'in dikkatimizi çektiği (bkz.: Kaynaklar) bu belge, saray halkının hazineye yardım etmek amacıyla devlete bağışladığı eşyayı belirtmek amacıyla düzenlenmiş bir belgedir. Osmanlı devleti III. Selim'in tahta çıktığı 1789'da Rusya ve Avusturya ile savaş halinde olduğundan ciddî bir malî bunalım içindeydi. Devletin savaşı sürdürebilmesi için para gerekiyordu. Osmanlı geleneğine göre hükümdarın hazinesi sayılan hazine-i hümayundan para almak uygun değildi. Belge, padişahtan başlayarak sultan efendi, şehzade, kadın efendilerden en kıdemsiz cariyeye kadar kimlerin ne cinste ve hangi miktarda altın ve gümüş mutfak eşyasını hazineye bağışladığını gösteriyor. Bu listede devlete 790 dirhemlik gümüş eşya bağışlayan bir "Dilhayat"vardır (bkz.: Baykal, 40) (bestecinin adı burada da kalfalar arasında anılmamaktadır). Burada adı geçen Dilhayat'ı besteci Dilhayat varsaysak bile, onu III. Selim sonrası bir musıkici olarak göremeyiz. Bu besteciyi gene de on sekizinci yüzyıl ortalarında parlamış bir musıkici olarak kabul edebiliriz.

On sekizinci yüzyılda böyle değerli bir kadın bestecinin yetişmiş olması Osmanlı musıki dünyasından sadece bir kadın bestecinin çıkmış olamayacağı fikrini akla getirir. Günümüzün çeşitli musıki yazılarında üzerinde durulan adlardan biri Reftar'dır. Tarihî kaynaklarda "Kalfa" unvanıyla anılmadığı için Reftar'ın bir kadın olduğundan şüphe edilebilir (Dilhayat Hanım'ın "Kalfa" olup olmadığını bilmediğimiz gibi). Kantemiroğlu edvarında "Sabâ-i Reftar" adı altında bir sabâ peşrevin notasını verir (135). Kantemiroğlu mecmuasındaki saz eserlerine "Mâh-i Dünya", "Kûhpare", "Rakkas"vb.gibi özel adlar verildiği için "Reftar"ın o sabâ peşreve verilen özel bir ad mı, yoksa bestecisinin adı mı olduğu açık değildir. Kantemiroğlu'dan yarım yüzyıl kadar önce yazan Ali Ufkî bu peşrevi Reftar kelimesini kullanmadan "Dilnüvâz" adıyla kaydetmiştir (175). Ancak, Kantemiroğlu sonrası on sekizinci yüzyıl kaynaklarından biri olduğu sanılan "Hekimbaşı Mecmuası"nda "Reftar" adı bir bestecinin mahlasını akla getirebilecek bir şekilde, "Sabâ Reftarı" olarak (gene "Kalfa" unvanı verilmeden) anılmıştır (Der Fasl-ı Sabâ, 390 b). Suphi Ezgi Kantemiroğlu ve Kevserî mecmualarında notası verilen peşrevin üstündeki "Reftar" adının bir kadın bestecinin mahlası olduğu kanısına varmış, Reftar'ın Sultan IV. Mehmed zamanında tanınmış bir musıkici olduğunu tahmin ettiğini belirterek peşrevi günümüz notasına çevirmiştir (IV, 14-16). Bugün Reftar'a ait olarak kabul edilen başka saz eserleri de vardır. Bunlar gelenek yoluyla günümüze kadar ulaşmıştır. Demek ki, gelenek Reftar'ı bir kadın besteci olarak değerlendirmiş ve adını -bu unvanı kazanmış olsun olmasın- Kalfa unvanıyla anmıştır.

Bugün Ankara Radyosu'nda Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda yer alan, "Reftar Kalfa" adına kayıtlı şu eserler bulunmaktadır: sabâ peşrev; rast peşrev ile rast saz semaisi; hicaz peşrev ile hicaz saz semaisi; nigâr peşrev ile nigâr saz semaisi; şehnaz buselik peşrev ile şehnaz buselik saz semaisi; muhayyer sümbüle peşrev ile muhayyer sümbüle saz semaisi; arazbar-zemzeme peşrev ile arazbar-zemzeme saz semaisi; zirgüle peşrev ile zirgüle saz semaisi; evc-buselik saz semaisi (Kip 1981).

Öte yandan, Kantemiroğlu'da geçen daha başka adları doğrudan doğruya peşrev adı olarak görmek pek de akla yatkın görünmüyor.Kimi eserlere verilen Dilkeş, Huri, Gülistan, Gamzekâr, Şükûfezâr, Zülfinigâr, Bestenigâr (bu peşrevin makamı segâh, adı "Beste-nigâr"dır; ancak, bu ad "Nigâr'ın Bestesi" olarak da pekâlâ okunabilir)gibi adlar söz konusu eserlere verilmiş şairane adlar olabilir; ama bunlar aynı zamanda tipik cariye adlarıdır. Yukarda adı geçen saz eserlerinden Dilkeş adlı peşrev (Muhayyer Dilkeş Düyek, Kantemiroğlu, 51) aynı adla Ali Ufkî'nin mecmuasında da kaydedilmiştir (Paris, Biblioth, que Nationale MS Turc 292, sayfalar numarasız). "Nazire-i Gamzekâr", "Nazire-i Şükûfezâr" gibi adlar daha da düşündürücüdür. Hele bir Irak peşreve verilen "Perizâd" adı (Kantemiroğlu, 71) doğrudan doğruya bir kadın adıdır.

1916'da açılan, ulusal Osmanlı musıki konservatuvarı niteliğindeki Darülelhan'da olsun, gene aynı dönemde kurulmaya başlayan özel musıki okulları ile musıki derneklerinde olsun, kızlar ile erkekler aynı çatı içinde ders görüyorlardı. Darülelhan'da Tanburî Faize (Ergin), Kanunî Muazzez (Yurcu), Udî Hayriye (Örs) Kanunî Şeref, Kemanî Kevser, Udî Zehra, Udî Faika ve Hanende Zahide Hanımlar ders veriyorlardı (Oransay, 1503; Özalp I, 86). Ayrıca, II. Meşrutiyet döneminde kurulan kimi musıki derneklerinin kurucuları ve hocaları arasında da yer almışlardır kadınlar. Örneğin 1918'de kurulan Şark Musıki Cemiyeti'nin kurucuları arasında hanende Zahide Hanım ile kemanî Enise Hanım (Can) da vardı (Oransay, 1503). Bu derneğin 19 Kasım 1920 tarihinde verdiği konserde Hanende Zahide, Kemençeci Küçük Tabnak, Tanburî Hikmet, Tanburî Faize (Ergin), Tanburî Lâika (Karabey), Kanunî Nezihe hanımların derneğin icra topluluğunda yer aldıkları görülüyor (Oransay, 1504). Kanunî Âmâ Nâzım (1884-1921) da yalnızca kız öğrencilerin kabul edildiği İnas Musıki Mektebi'ni açmış, bu okulda Şeref Hanım, Muazzez Hanım gibi değerli kanunîler yetiştirmişti (Özalp II, 103). Osmanlı musıki geleneğinde, kadınlar geçmişte hiç yer almamış olsalardı, Darülelhan'da, özel okullarda, derneklerde iki cinsiyetten gençler bu kadar kolayca bir araya gelemezlerdi. Cumhuriyet'ten sonra kadınların musıki faaliyetleri daha da genişlemiştir tabiî. Ama bunu sadece Atatürk reformlarına, Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklere bağlamak sığ bir açıklama olur. Son bir buçuk yüzyıl içinde gerçekleşen toplumsal yenilikler kadının musıkiye yönelmesi açısından daha önce görülmedik bir çığır açmamış, daha önce gizlice, sessiz sedasızca akıp gitmekte olan bir dereye düzenli bir yatak hazırlamıştır sadece.

Kadın musıkiciler Türkiye dışındaki ülkelerde ancak on dokuzuncu yüzyılda adlarını duyurmaya başlamışlardır. Kadın musıkicilerin yaygınlaşması ise ancak bu yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Ama bugün kimi Avrupa ülkelerinde kadın musıkicilere kapılarını kapatan orkestralar hâlâ vardır.[7] Özellikle Almanya, Avusturya gibi ülkelerde orkestralar bir kadın şefin "değneği" altında çalmak istemez. Oysa Türkiye'de kadın musıkici de, kadın şef de hiçbir zaman yadırganmadığı gibi, toplumca da özendirilmiştir. Nitekim, klasik Türk musıkisinde olsun, klasik Batı musıkisinde olsun, senfoni orkestrası ve koro yöneticisi kadın şefler çıkmıştır yeni Türkiye'de. Bu topluluklarda görevli erkek musıkiciler hiçbir zaman kendilerini bir kadından emir alıyormuş gibi hissetmemişlerdir. Bu da, Osmanlı musıki geleneğinde kadının belli bir yeri olmasının bir sonucudur. Musıki temelde bir erkek sanatı olarak gelişmiştir. Bu durum özellikle eski Avrupa kültüründe daha belirgindi. Osmanlı toplumunda kadın ile erkeği birbirinden ayıran harem hayatının bir gereği olarak kadınlar musıkiye özendirilmişsede, bu özendirme çelişik bir durum yaratmış, kadınlar ile musıki dünyasını ellerinde tutan erkekler arasına çekilen perdelerden birinin aralanmasına yol açmıştır. İşte bu yüzdendir ki, dünyanın pek çok ülkesinde görülmeyen bir faaliyet Türkiye'de alabildiğine gelişmiştir.

Osmanlı musıki geleneği kadınların da katkısıyla gelişmiş ve günümüze ulaşmıştır. Kadınlar besteci, icracı, hatta hoca olarak Türkiye'nin musıkisine katkıda bulunmuşlardır. Bu olgu, beş yüzyıllık Osmanlı musıki geleneğinin önemli bir özelliğidir. Bu olguya musıki zemini dışında, doğrudan doğruya toplumsal açıdan baktığımızda da, musıkinin Osmanlı toplum hayatında kadın ile erkeğin buluşabildikleri nadir bir alan olduğunu görüyoruz. Gelecekte Osmanlı kadınının tarihini yazacak olanların gözden uzak tutmamaları gereken bir faaliyet alanıdır musıki.

---

1 Lambert de Vos ile J. Lewenklau'nun resimleri Metin And'ın künyesi Kaynaklar bölümünde gösterilen kitabına alınmıştır (s. 275, 279).

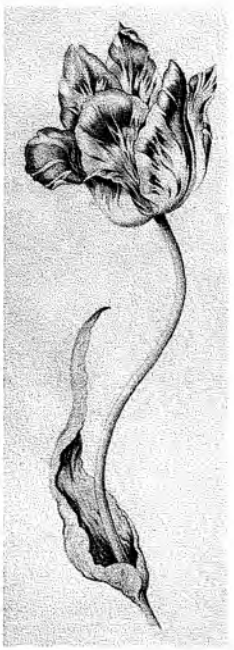
2 Bu incelemede anılan yazılı kaynaklar ile resimler dışında, çeşitli ülkelerin kütüphane ve arşivlerindeki albümlerde sazende (çeng, rebab, ıklığ, ney, santur, kanun, mıskal, çöğür, tanbur, tanbura, ud, lavta, bağlama, keman, sinekemanı, mandolin, daire, def, dümbelek, darbuka, çalpara çalan) Osmanlı kadınlarını canlandıran pek çok resim vardır. On altıncı-on dokuzuncu yüzyıllara ait bu rsimlerden bir bölümü Pars Tuğlacı'nın Osmanlı Saray Kadınları adlı kitabına (İstanbul, Cem Yayınevi, 1985, s. 96-135) alınmıştır.

3 Dilhayat Hanım'ın sarayda "Kalfa" olduğu yolundaki yerleşik kanı sözlü söylentilere dayanıyor olsa gerektir. Çünkü yazılı kaynaklarda sadece "Dilhayat" diye geçiyor. Adı geçen kaynak dışında, bkz.: Haşim Bey Mecmuası'nda (s. 409) da "Kalfa" unvanıyla anılmamıştır.

4 Berlin Bibliothek ile British Library'de bulunan bu iki güfte mecmuasından haberdar olmamı sağlayan Amerikalı müzikolog Dr. Eugenia Popescu-Judetz'e teşekkür borçluyum.

5 Osmanlı musıkisinde kimliklerini gizleyen erkek besteciler de vardı. Örneğin, ilmiye sınıfına bağlı bestecilerin büyük çoğunluğu musıkici olarak tanınmak istemedikleri için kimliklerini gizlemişlerdir. Bundan başka, kendi eserini Fârâbî, Maragalı Abdülkadir gibi efsanevî kişilere mal eden birçok besteci bulunduğunu da biliyoruz. Bu besteciler eserlerinin beğenilmeyeceği kaygısıyla bu yola başvuruyorlardı belki de. Bu kaygı kadınlar için de geçerli olabilir.

Gene Kantemiroğlu mecmuasında "Kız" adlı bir hüseynî düyek peşrev vardır (47). Aynı eser Ali Ufkî'de de aynı adla, "Pişrev-i Kız"adıyla kaydedilmiştir (1976, v. 30). "Kız Peşrevi"Hekimbaşı Mecmuası'nda"Kız Semaisi" ile birlikte verilmiştir (Der Fasl-ı Hüseynî, 391). Peşrevin de, semainin de aynı adla anılmış olması, "Kız"ın bir tek eserin özel adı olmadığını göstermektedir.Buna göre "Kız", asıl adını gizleyen bir kadın besteciye ait olabileceği gibi, eserin bir kadına ait olduğunu belirtmek amacıyla kullanılmış bir işaret de olabilir. "Kız" kelimesi geçmişte bir görevi de işaret ediyordu; "Kız", "Kalfa"ların gençlerine verilen bir addı, bu adla çağrılıyordu "kızlar" (bkz.: Pakalın II, 15). Bütün bu kayıtlar, kadın adlarının mahlaslarla, sıfatlarla, yakıştırmalarla örtüldüğü izlenimini uyandırıyor. Kadın musıkiciler kendi adlarını kendi kararlarıyla gizlemiş de olabilirler.[5]



Bestelediği eserlerin güftelerine "Hekimbaşı Mecmuası"nda yer verilen "Nana" (nun-ayn-nun-elif) da asıl adı bilinmeyen bir kadın besteci olabilir. Mecmuada kayıtlı şu yedi eser Nana'nın besteleridir ("beste-i Nana"): rast beste (v. 9); rast beste (10); mahur beste (56); sabâ beste (56); "sabâ beste (194); sabâ beste (194); hüseynî sakil beste (218); uzzal evfer beste (295).

Yukarda anılan *British Library* yazma mecmuasında (XVIII. yy., Or 7252) bir de "Saida" (sad-ayn-ye-dal-elif) adlı bir bestecinin besteleri ile semailerinin güfteleri "Beste-i Saida", "Darbeyn-i Saida", "Semai-i Saida" adlarıyla verilmiştir. Adıyla Arap kökenli bir kadın besteci olduğu izlenimini veren bu sanatçının bestelediği, ancak notalarıyla günümüze ulaşamayan eserler şunlardır: rast çember beste (4. varak); ısfahan zencir beste (15. v.); ısfahan semai (16. v); sabâ semai (63. v.); kürdî çember beste (73. v.); kürdî semai (74. v.); muhayyer semai (83. v.); bestenigâr semai (90. v.); eviç darbeyn beste (91. v.); eviç semai (92. v.). Haşim Bey de (s. 98) bir başka kadın besteciye,Fatma Sultan'a ait olan şu rast şarkının güftesini verir: Ey padişah-ı dâd ger/Verdin cihane zîb ve fer/Geldi safa gitti keder.[6] Bu eserin notası kayıptır. Notaya alınmadığı için kaybolan bu tür eserlere yalnızca güfte mecmualarında değil, musıki dışı kaynaklarda da rastlanabiliyor. Örneğin Şamdanîzade Süleyman Efendi (Müriü't Tevarih-Takvimü't Tevarih zeyli) I. Mahmud sarayında bir besteci cariyenin "Tuğ-ı şâhî mi desem zülfüne şebboy mu desem" matlalı bir murabba, bir başka cariyenin de "Sahba-i lâli neşve-i candır ol âfetin" mısraıyla başlayan, öğrenilmesi güç bir semai bestelediğini yazıyor (anan Uzunçarşılı, 97).

Güfte mecmuaları ile öteki kaynaklarda, notası günümüze ulaşamayan daha birçok esere rastlanması hiç de şaşırtıcı olmaz. Başta Dilhayat Hanım olmak üzere öteki kadın bestecilerin birçok eserinin kaybolması -tıpkı erkek bestecilere ait sayısız eserin kaybolması gibi-, kimi kadın bestecilerin de adlarının bilinememesi yahut yazılı kaynaklara yansımaması -gene birçok erkek bestecinin aynı akıbete uğraması gibi- bizi Osmanlı'da kadın musıkiciliğinin "yazıl(a)mamış", "gizli" bir tarihi olduğu fikrine götürüyor.

Bugün bu geleneğin pek küçük bir bölümü hakkında bilgimiz varsa, bunun nedenini ata erkil kültürden çok, Osmanlı musıkisinin temelde sözlü bir geleneğe dayalı olmasında, yani yazılı musıkiye, notaya ancak yirminci yüzyılda geçebilmesinde aramak gerekir.Itrî, Zaharya, Seyid Nuh, Tab'î, Ebubekir Ağa gibi bestecilerin eserlerinden ancak onda biri kadarının günümüze ulaşabildiği bir musıki geleneğinin kadın bestecilerden sadece Dilhayat Hanım'ın adını ve bazı eserlerini tarihe mal edebilmesini bile başarı, iyi talih eseri saymalıyız.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yetişmiş olan bellibaşlı kadın bestecilerin adları daha önce anılmıştı. Bu bestecilerin çok sayıda oluşu, Osmanlı toplumunda yeni bir eğilimin birdenbire kendini göstermesine değil, geçmişte zaten varolan bir geleneğin biraz daha yaygınlaştığına işaret edebilecek bir olgu sayılmalıdır. Hiç şüphesiz, kadınların musıki faaliyeti Tanzimat'tan sonra iyice yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlaşma sürecinin doruk noktası da II. Meşrutiyet dönemidir. Ancak, bu süreç içinde sadece kadınların musıki faaliyeti değil, genel olarak toplumdaki musıki faaliyeti genişlemiştir. Kadın musıkicilerin sayısındaki artışta aslında büyük ölçüde bu olgunun bir sonucudur.

6 Yılmaz Öztuna adı geçen Fatma Sultan'ın Sultan Abdülmecid'in kızı Fatma Sultan olduğunu yazmıştır (I, 286). Abdülmecid'in kızı Fatma Sultan'ın hayatı hakkında bilgi edinmek için Çağatay Uluçay'ın kaynaklar bölümünde anılan, Padişahların Kadınları ve Kızları adlı eserinin 151.-153. sayfalarına bakılabilir.

7 1980'lerde Berlin Filarmoni Orkestrası'nda başgösteren bir olay hâlâ hatırlardadır. Bu orkestranın dünyaca ünlü şefi Herbert von Rarajan genç bir kadın musıkiciyi orkestraya almak istemiş, ama orkestranın tamamı erkeklerden oluşan üyeleri şeflerine nerdeyse isyan bayrağı açmıştı.

KAYNAKLAR

Abdülaziz (Hekimbaşı), XVIII. yy., Mecmua, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. 3866.

Akdoğu, Onur, 1991, *Kevser Hanım,* İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi.

I. Ahmed Albümü, yak. 1603-1605, Topkapı Sarayı Müzesi, B 408.

Aksoy, Bülent, 1994, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki,* İstanbul, Pan Yayıncılık.

Aksüt, Sadun Kemali 1967. *500 Yıllık Türk Musıkisi Antolojisi.* İstanbul, Türkiye Yayınevi.

Âli (Gelibolulu Mustafa) 1978. *Ziyafet Sofraları (Mevâidü'n nefâis fî kavâidi'l mecâlis).* I. Sadeleştirerek yayıma hazırlayan Orhan Şaik Gökyay. İstanbul, Tercüman.

Ali Ufkî 1976. *Mecmua-i Saz ü Söz.* Yay. haz.: Şükrü Elçin.

Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ali Ufkî XVII. yy. Mecmua, *Biblioth, que Nationale,* Turc. 292, Paris.

And, Metin 1993. *16. Yüzyılda İstanbul.* İstanbul, Akbank.

Barkan, Ömer Lütfi 1979. "İstanbul Sarayları Ait Muhasebe Defterleri". *Belgeler,* Türk Tarih Kurumu Belgeleri Dergisi. c. IX, 13. Baykal, İsmail 1944. "Selim III Devrinde'İmdad-ı Sefer'

İçin Para Basılmak Üzere Saraydan Verilen Altın Ve Gümüş Avanî Hakkında". *Tarih Vesikaları.* c. III. 13, Ağustos 1944.

Behar, Cem 1990. *Ali Ufkî ve Mezmurlar.* İstanbul, Pan Yayıncılık.

Bon, Ottaviano A. 1737. *A Description of the Grand Seignor's Seraglio.* İngilizce'ye çeviren Robert Withers. John Greaves, Miscellaneous Works'de. Londra, c. II.

Castellan, Antoine-Louis 1812. Moeurs, Usages, *Costumes des Ottomans et Abr,g, de Leurs Histoire* III-IV. Paris.

Du Loir, Le Sieur Jean Antoine 1654. *Les Voyages du Sieur du Loir.Pari,* Clouzier.

Duygulu, Melih 1995. *Gaziantep Türküleri.* İstanbul, Sistem Ofset.

Ezgi, Suphi 1940. *Nazarî-Amelî Türk Musıkisi.* İstanbul, İstanbul Belediye konservatuvarı Neşriyatı.

Feldman, Walter 1996. *Music of the Ottoman Court.* Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Flachat, Jean-Claude 1766. *Observations sur le Commerce et sur les Arts* I-II. Lyon. 1966.

Guys, Pierre Augustin de 1783. *Voyage Litteraire de la Grèce.* c. II, Paris (ilk baskı 1771).

Haşim Bey 1864. *Mecmua.* İstanbul, Kayolzade Mehmed Hariri Matbaası.

Hisar, Abdülhak Şinasi 1978. *Boğaziçi Mehtapları.* İstanbul, Ötüken Neşriyat, 4. baskı.

Kantemiroğlu, Kitab-ı *İlmü'l-Mûsıkî 'alâ Veçhi'l-Hurûfat.* İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, T.Y. 2768.

Kip, Tarık 1981. *TRT Türk Sanat Musıkisi Saz Eserleri Repertuvarı.* Ankara, TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Kip, Tarık 1983. *TRT Türk Sanat Musıkisi Sözlü Eserler Re-pertuvarı.* Ankara, TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Mecmua (Turkish Songs) (anon. XVIII. yy.) British Library MS. Or. 7252.

Mecmua (anon. XVIII. yy.) Berlin Bibliothek MS. Or. T. 3370).

Mesut Cemil 1947. *Tanburî Cemil'in Hayatı.* İstanbul.

Mont, Sieur du 1705. *A New Voyage to the Levant.* 4. baskı. Londra.

Necdet, Ahmet 1984. "Kültür Tarihimizde Bir Kilometre Taşı, Dilhayat Kalfa". *Çağdaş Eleştiri,* Yıl 3, Eylül 1984, no: 9.

Montagu, Lady Mary Wortley 1837. *The Letters and Works of Lady Mary Wortley Montagu.* Yay. hz. Lord Wharncliffe. Londra, Richard Bentley, c. 1.

Oransay, Gültekin 1983. "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musıkimiz". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.* İstanbul, İletişim Yayınları. c. 6, s. 1496-1509.

Osmanoğlu, Ayşe 1984. *Babam Sultan Abdülhamid.* İstanbul, Selçuk Yayınları.

Özalp, M. Nazmi 1986. *Türk Musıkisi Tarihi -Derleme-* I-II. Ankara, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Öztuna, Yılmaz 1990. *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi* I-II. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pakalın, Mehmet Zeki 1993. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı, II.

Popescu-Judetz, Eugenia 1998. *XVIII. Yüzyıl Musıki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme,* çeviren ve yayıma hazırlayan Bülent Aksoy. İstanbul, Pan Yayıncılık.

Porter, Sir James 1854. *Turkey, Its History and Progress.* Londra.

Postel, Guillaume 1560. *De la Republique des Turcs.* Poitiers.

Rona, Mustafa 1970. *20. Yüzyıl Türk Musıkisi.* İstanbul, Türkiye Yayınevi.

Sanz Y Manuel Serrano (yay. haz.) 1905. *Viage de Turquia por Cristobal de Villalon.* Madrit.

Saz, Leyla 1974. *Haremin İç Yüzü.* Yay. haz.: Sadi Borak. İstanbul, Milliyet Yayınları.

Sulzer, Franz-Joseph 1781. *Geschichte des Transalpinischen Daciens,* das ist, der Walachan, Moldau und Bessarabiens. Viyana.

Şenel, Süleyman 1994. *Trabzon Halk Musıkisine Giriş.* İstanbul, Anadolu Sanat Yayınları.

Toderini, Giambatista 1787. *Letteratura Turchesca* I. Venedik.

Tuğlacı, Pars 1985. *Osmanlı Saray Kadınları.* İstanbul, Cem Yayınevi.

Tursun Bey 1977. *Târîh-i Ebü'l-Feth.* Yay. hz. Mertol Tulum. İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Uluçay, M. Çağatay 1971. *Harem II.* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uluçay, Çağatay 1980. *Padişahların Kadınları ve Kızları* Ankara, Türk tarih Kurumu Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 1977. "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı". *Belleten XLI,* Ocak, 161, s. 79-114.

Üngör, Etem Ruhi 1966. *Türk Marşları.* Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Walker, Mary Adelaide 1886. *Eastern Life and Scenery with Excursions in Asia Minor, Mytilene, Crete, and Roumania.* Londra, Chapman and Hall (iki cilt).

Ward-Jackson, Peter 1955. "Some Early Drawings by Melchior Lorichs in the Collection of Mr. John Evelyn of Wotton, and now at Stonor Park, Oxfordshire." The Connoisseur (Mart).

ORTA DOĞU KLASİK MUSİKİSİNİN BİR MERKEZİ: İSTANBUL

DR. BÜLENT AKSOY
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YABANCI DİLLER MESLEK YÜKSEKOKULU

İstanbul dokuzuncu yüzyıldan başlayarak çeşitli musıki gelenekleri ile musıki türlerinin bir merkezi olmuştur. Daha Bizans döneminde bir musıki merkezi olan Istanbul bu işlevini Osmanlı döneminde de, modern Türkiye'yi doğuran batılılaşma sürecinde de sürdürmüştür. Eski adıyla Konstantinopolis, yeni adıyla Istanbul, iki imparatorluğun yönetim ve kültür merkezi olarak, musıkicileri yüzyıllar boyunca kendine çekmiştir. Bu şehre gelip yerleşen musıki üstadları yeni musıki türleri ve üslupları geliştirmişler, geliştirdikleri musıkiyi ülkenin öteki bölgelerine sunmuşlardır.

Bizans musıkisi tarihçilerine göre, ortodoks musıkisinin merkezi en geç dokuzuncu yüzyılda Suriye'den (özellikle Antakya, Şam yörelerinden), Filistin'den Konstantinopolis'e kaymıştır.

Şehir bu merkezî durumunu onbeşinci yüzyılın sonuna kadar muhafaza etmiştir. Bugün Bizans musıkisi diye de anılan ortodoks kilise musıkisinin yaşayan en eski örnekleri bu dönemde oluşmuş ve yazıya geçirilmiştir. Konstantinopolis geleneği onbeşinci yüzyıldan sonra ana merkez olmaktan çıkmışsa da, Rum ortodoks musıkisinin başlıca üsluplarından biri olmaya devam etmiştir. Rum ortodoks dünyasında bugün iki büyük musıki geleneği vardır: Konstantinopolis üslubu ile Aynaroz üslubu.

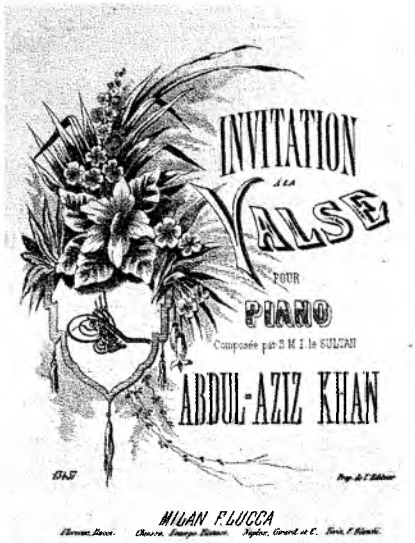
Fetihten sonra, onbeşinci yüzyılda Istanbul orta doğunun seçkin sanat merkezlerinde faaliyet gösteren musıkiciler için bir çekim merkezi oldu, yeniden inşa edilen şehir ortadoğunun yeni musıki merkezi rolünü üstlendi. Türklerden sonra Ermeniler ile Yahudiler de musıki merkezlerini Istanbul'da kurdular. Ondokuzuncu yüzyılda batı musıkisi gene Istanbul'dan Türkiye'ye girdi. Istanbul bu yüzyılda Avrupa'nın belli başlı kültür merkezlerinden biriydi. Çeşitli Avrupa ülkelerinde konser vermek üzere turneye çıkan tanınmış besteciler ile icracılar programlarını uzatıp Istanbul'a uğruyorlar, konserler, resitaller veriyorlardı. Bu musıkicilerden bazıları Istanbul'da uzunca bir zaman kalmışlar, oturmuşlardır. Franz Liszt, Henry Vieuxtemps, Angelo Mariani, Luigi Arditi, August von Adelburg, Leopold Auer bunlar arasındadır. Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini ve daha başka seçkin bestecilerce yazılan operalar da Paris'te yahut Berlin'de oynandıktan çok kısa bir süre sonra Istanbul'da temsil ediliyordu.

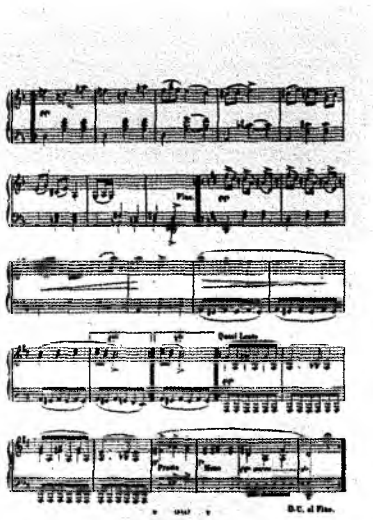
Cumhuriyet döneminin yetkilileri yeni başşehir Ankara'yı ülkenin kültür merkezi olarak yeniden inşa ettiler. Böylece, devletçe desteklenen batı musıkisi tarihî Istanbul'dan çok yeni "Ankara kültürü"nü temsil eden bir sanat oldu. Ancak, bu dönemde bile Istanbul, caz gibi, hafif musıki gibi ülkenin musıki hayatına giren yeni türlerin merkeziydi. Hafif Türk musıkisinin

Istanbul, Bizans döneminde de bir müzik merkeziydi.

ilk örnekleri Istanbul'a özgü şehir ezgileri ile İtalyan hafif musıkisinin ilginç bir karışımı sayabileceğimiz ondokuzuncu yüzyılın "kanto"ları ile, 1930'lu, 1940'lı yılların "fantezi" denilen hafif şarkıları, rumbalar, fokstrotlar, tangolardır. Söz konusu örnekler bu musıkinin 1960'larda "hafif Türk müziği" yahut "Türk pop müziği" adıyla yeni bir musıki türü olmasını sağlayan zemini hazırladı. Bu yeni musıki de Istanbul'da doğdu, ülkeye oradan yayıldı.

Istanbul son bin yıl içinde hep toplayıcı bir merkez olmuştur. Anadolu'nun çeşitli yörelerine özgü yerel halk musıkisi gelenekleri bile fetihten sonra göçlerle Istanbul'a ulaşmış, geliştiği bölgeler dışında bu şehirde de güçlü temsilciler çıkarmıştır. Bununla birlikte, Istanbul'a son beş yüzyılın bir musıki merkezi olarak asıl kimliğini veren musıki türü doğunun makam musıkisidir. Çok eski bir geleneği olan, orta ve yakın doğu ile Balkanlar'da yayılan bu musıkinin çok gelişmiş bir sentezi burada gerçekleşmiştir. Istanbul merkezli bu klasik musıki nasıl doğmuş, kurumlarını nasıl kurmuş, geleneğini nasıl yaşatmıştır? Istanbul musıkisinin değişik yönlerine eğilerek arayabiliriz bu sorunun cevabını.





Abdülaziz'in piyano için bestelemiş olduğu bir vals: Valse Davet (Milano'da Lucca tarafından basılmıştır.

OSMANLI SARAYININ MUSİKİ KONUSUNDAKİ TUTUMU

Istanbul'un fethi şehrin İslâm musıki dünyasının merkezi olması için gerekli zemini hazırlamıştır. Osmanlı öncesi İslâm geleneğinin son büyük kuramcısı Maragalı Abdülkadir'in (?-1435) tanınmış eseri Makasıdü'l-Elhan' ı Sultan II. Murad'a armağan edip Semarkand'dan Edirne'ye göndermiş olması yeni musıki merkezinin Istanbul olacağı beklentisinin ilk anlamlı işaretidir. Aslında, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda da, devletin hükümranlığını temsil eden simgeler arasında musıkinin önemli bir yeri vardı. Konya'daki Selçuk Sultanı Gıyaseddin Mes'ud, Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'ye sultanın iktidarını ve mevkiini simgeleyen bir tuğ ile bir davul göndermişti; geleneğe göre, Osman Gazi gönderilen davul çalınırken saygıyla ayağa kalkmış, bu davul musıkisinin icrası bitinceye kadar ayakta beklemişti. Gelenek, Osmanlı mehter musıkisinin doğuşunu bu tarihî olayla açıklar.

Istanbul daha fethedilmeden, II. Murad zamanında Osmanlı sarayına sunulmak üzere musıki kitapları yazılmış olması da sarayın musıkiye duyduğu resmî ilgiyi yansıtır. Ondördüncü yüzyılda Ahmedoğlu Şükrullah'ın Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ve daha başka İslâm kaynaklarından çevirdiği Risale min İlmü'l-Edvar, Hızır bin Abdullah'ın yazdığı *Edvar-ı Musıki,* Maragalı Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz'in *Nakaavetü'l-Edvar,*

Fethullah eş-Şirvanî'nin II. Mehmed'e sunduğu *Mecelle fi'l-Musıki* adlı kitaplar devletin musıki tercihini olduğu kadar, klasik İslâm kaynaklarının Osmanlı musıki kültürü adına değerlendirilmekte olduğunu da açıkça gösteriyordu.

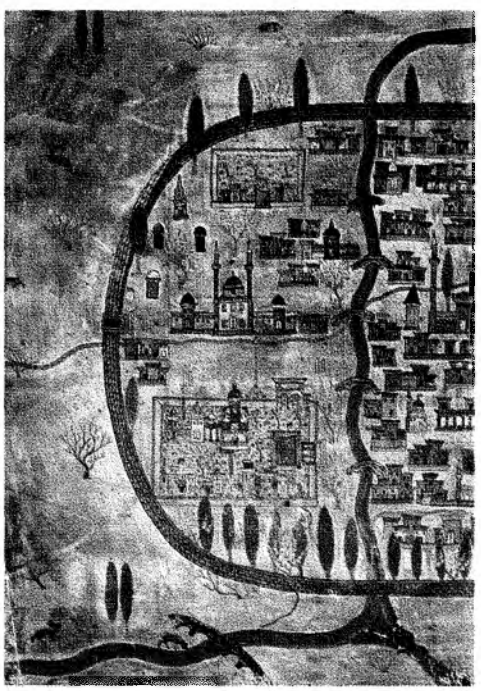
SULTANLARIN MUSİKİ SEVGİSİ

Saray, toplumsal ve siyasî yapı içindeki merkezî durumu dolayısıyla, güzel sanatların en önde gelen koruyucusuydu. Osmanlı sultanları yönetimdeki görevleri için gerekli bilgileri öğrenirlerken, şiir, hat, musıki gibi güzel sanatlara da ilgi duymuşlardır. Özellikle hat ile musıki şehzadelerin eğitiminde hemen hemen her zaman

yer alan sanatlardı. Sultanların yanı sıra şehzadeler, hanım sultanlar ile saray ailesinin öteki üyeleri de aynı eğitim ve öğrenimi görürlerdi. Güzel sanatların hükümdarın gördüğü eğitimin ayrılmaz bir parçası olması, bu olgunun bir gelenek haline gelmesi musıki faaliyetlerine çok şey kazandırmıştır. II. Murad, İbrahim, III. Murad, IV. Murad, IV. Mehmed,, II. Mustafa,

I. Mahmud, III. Selim, II. Mahmud, Abdülaziz, V. Murad, VI. Mehmed musıki sevgisiyle tanınan, bazıları bestecilikle uğraşmış, değerli eserler vermiş olan sultanlardır.

Saray hayatında musıki hep öncelik taşıyan bir sanattı. Bu durum sadece sultanların musıkiye ilgi duymalarının değil, musıki faaliyetlerinin saray bünyesinde örgütlenmiş olmasının da bir sonucuydu. Saraydan yevmiye alan meslekten musıkiciler ile saz yapımcıları vardı. Musıki eğitimi saray okulu Enderun'da veriliyordu. Bu okulun musıkicilerinin iki görevi vardı: saray fasıllarına (konserlerine) katılmak; yetenekli gençleri yetiştirmek. Kimi zaman şehirdeki musıki üstadları saray kadrosuna alınırlar, kimi zaman da huzurda icra edilen fasıllarda çalıp okumak üzere saraya davet edilirlerdi. Sarayın kendi musıkicileri ile saray dışındaki musıkicilerin ilişkileri çok yakındı. Hem sarayda, hem de saray dışında görevleri olan musıkiciler de vardı.



Yavuz Sutan Selim Tebriz'den bir çok musikiciyi İstanbul'a getirmişti.

Osmanlı musıkisinin saraydan gördüğü desteğe bakarak, bu musıkiyi doğrudan doğruya bir "saray musıkisi" gibi görmek yanılgı olur. Bu musıki yalnızca sarayda değil, şehirde de örgütlenmiş, çeşitli kurumlar kurmuş olan bir sanattı. Ayrıca, Istanbul dışında da önemli merkezleri vardı; Edirne, Bursa, İzmir, Selanik, Halep, Şam gibi. Bu bakımdan, bir şehir musıkisi, bir okumuş çevre musıkisiydi. Öte yandan, bütün Osmanlı sultanlarının musıki sever olduğunu sanmak da yanlıştır. Saraydaki musıki faaliyetlerinin azaldığı, durgunlaştığı, hattâ büsbütün durduğu dönemler de vardır. Örneğin, III. Osman musıkiden hiç hoşlanmıyordu; bu padişahın saltanatı sırasında (1754-1757) sarayda yetişmiş ne kadar musıkici varsa saray dışına çıkarılmıştı (bkz. Uzunçarşılı, s. 98). Böyle dönemlerde bile şehirdeki musıki faaliyetleri aksamamıştır.

Osmanlı musıki geleneğinin köklü bir gelenek olmasını sağlayan şey de kendi kurumlarını oluşturmuş örgütlü bir sanat kurumu olmasıdır. Sarayın musıki faaliyetlerini en aza indirdiği II. Meşrutiyet dönemi ile, devlet desteğinden yoksun kaldığı, hattâ faaliyetlerinin sınırlandırıldığı Cumhuriyet döneminde bile varlığını sürdürebilmesi geçmişten günümüze köklü bir gelenek kurmuş olmasının bir sonucudur.

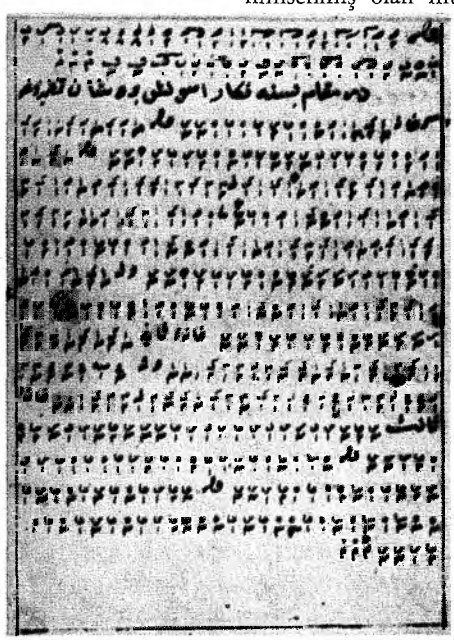
OSMANLI GELENEĞİNİN OLUŞUMU

Makam musıkisi içinde bir Osmanlı üslubu oluşması kısa bir süre içinde gerçekleşmedi. Uzun bir zamana yayılan bir birikimin ürünüdür Osmanlı geleneği. Ondördüncü, onbeşinci yüzyıllarda Anadolu beyliklerinden gelen musıkiciler Osmanlı sarayına girmiş olabilirler, ama Bursa ile Edirne'nin başşehir olduğu dönemlerde İslâm dünyasının musıki mirası Osmanlılara devredilmiş değildi henüz. Doğunun makam musıkisi mirasının Türklere devredilmesi sürecinde Istanbul'un fethi çok önemli bir tarihî başlangıç oldu. Yeni başşehir Anadolu'nun çeşitli eyaletlerinden ve yeni fethedilen ülkelerden ve şehirlerden gelen musıkicileri kendine çekerek geleneğini kurdu. İran'ın, Horasan'ın,

Azerbaycan'ın, Maveraünnehir'in ve Anadolu'nun çeşitli sanat merkezlerinde yaşayan musıkiciler bu kuruluş süreci içinde Istanbul'a geldiler. Bu sanatçıların Istanbul'a getirdikleri musıkinin Timurlu ve Safevî saraylarında saygı gören, ama orta doğunun geniş bir coğraf-

yasında yaşayan musıki geleneğinin bir parçası olduğu tahmin edilebilir. Bu musıkinin örneklerinin büyük bir bölümü Farsça, bir bölümü de Arapça güfteli eserlerden meydana geliyordu. İcracıları da İran'dan, Mısır'dan, Anadolu'dan gelen ve geniş bir coğrafya üzerindeki çeşitli saraylarda faaliyet göstermiş sanatçılardı.

Bu musıkici akımı Osmanlı geleneğinin kuruluş sürecinde uzun zaman sürmüştür. Davet üzerine gelen musıkiciler de vardı. Örneğin Horasan hükümdarı Hüseyin Baykara'nın musıki meclislerinde bulunmuş olan ünlü udî ve hanende Zeyn'el-âbidin Amasya Valisi Şehzade Ahmet ile Manisa Valisi Sultan Korkud'un saraylarında fasıl musıkisi icra etmişti. Öte yandan, Osmanlı padişahları fethettikleri ülkelerin musıkicilerini Istanbul'a götürüyorlardı. Örneğin, Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden dönerken Tebriz'den birçok musıkiciyi Istanbul'a getirmiş, onları Enderun'a almıştır. Çevre ülkelerin musıkicilerine duyulan ilgi onyedinci yüzyılda bile sürmüştür. IV. Murad Bağdat'ı fethettikten sonra besteci ve sazende Şeştarî Murad Ağa ile on bir musıkiciyi alıp Istanbul'a götürmüştür. Bu musıkiciler Istanbul'da musıki hayatının canlanmasına katkıda bulunmuşlardır.



Musıki repertuvarında, "Acemler", "Araplar", "Hintliler" ortak adlarıyla anılan birtakım eserler vardır. Gerçek bestecileri bilinmeyen bu eserlerin makam musıkisi geleneğinin yaşadığı çevre ülkelerden Istanbul'a ulaştırılan musıki ürünleri olduğu tahmin edililiyor.

Bu tür eserler de, geleneğin kuruluş sürecini etkileyen kaynakları, dolayısıyla geçmişin musıki mirasının Osmanlı'ya devredilmekte olduğunu gösterir.

Istanbul'a ulaşan bu musıki geleneğinin en önde gelen temsilcisi, Bağdat, Tebriz, Semerkand, Herat saraylarında musıki icra etmiş olan Maragalı Abdülkadir'di. Bu gelenek Abdülkadir'in en küçük oğlu Abdülaziz aracılığıyla, yani birinci elden Istanbul'daki musıki çevrelerine ulaştı. Abdülaziz, Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) zamanında besteci, icracı ve yazar olarak tanındı. Abdülaziz'in oğlu Mahmud da Kanunî Süleyman (1520-1566) döneminde saray musıkicileri arasındaydı. Onaltıncı yüzyılın sonlarına doğru bu musıki unutuldu, repertuvarı da tarihe karıştı. Mahmud'un ölümü Osmanlı öncesi gelenekten köklü bir kopuşu temsil eder. Eski repertuvarın unutulması Osmanlı musıkicilerinin bu musıki geleneğini devralıp yerli zevke göre yeniden işlemelerine yol açmıştır.

İslâm dünyasının geniş bir kesiminde ortaklaşa benimsenmiş olan musıkiden ayrı, Istanbul'da gelişecek olan bir Osmanlı üslubundan söz edebilmek için onyedinci yüzyıl başlarını beklemek gerekir. Farsça, Arapça güfteler yerine Türkçe kullanılması, makamların, usûllerin yapısındaki belirgin değişiklikler, yeni beste şekilleri geliştirilmesi, yeni sazlar kullanılması Osmanlı ortamındaki bu dönüşümün çeşitli yönlerini yansıtır. Örneğin, Osmanlı repertuvarındaki eserlerin makam yapıları ile Maragalı Abdülkadir'in tanımladığı makamlar karşılaştırıldığında, çok belirgin farklılıklar görülür. Eski makamlar daha "basit" yapılardan daha "bileşik" ve karmaşık yapılara doğru evrilmiştir Osmanlı musıkisinde. Ayrıca, orta doğunun öteki geleneklerinde görülmeyen yepyeni makamlar düzenlenmiştir. Usûller de değişmiştir. Sistemci Okul'un tanımlarında aruz vezninin kalıplarına denk düşecek biçimde açıklanan usûl yapıları Osmanlı ortamında veznin dışında, vuruş sayısı ve vuruş cinsleriyle açıklanmaya başlamış, vuruş cinsleri de zamanla çeşitlenmiş, Osmanlı öncesi musıki geleneğinden kalma usûller de genişletilmiştir. Makamların, usûllerin değişmesi yeni bir musıki kuramının varlığını işaret eder. Kantemiroğlu'nun 1700'den önce yazdığı tahmin edilen *Kitâb-ı İlmi'l-Mûsıkî 'alâ Vechi'l-Hurûfat* genel İslâm musıkisine karşıt olarak Osmanlı musıkisinin tamamıyla yeni bir görüşle ele alındığı ilk kaynaktır (bkz. Poposcu-Judetz, s. 67-81).

Osmanlı musıkisinde yeni beste şekilleri geliştirilmiştir. "Kavl", "gazel", "terane", "ferudaşt" adı verilen dört bölüme, Abdülkadir'in bunlara eklediği "müstezad"la beş bölüme ayrılan "nevbet-i müretteb" adlı musıki şekli "fasıl"a dönüştü. İranlıların kullandıkları, Farsça güfteli "amel" Osmanlı musıkisinde "kâr" adını aldı. Taksim, peşrev, murabba, nakış, kâr ve semai Osmanlı faslının beste şekilleri oldu. Bunlardan taksim, murabba ve semai tamamıyla Osmanlı musıkisine özgü şekillerdi; "nakış" terimi ise eski musıkiden alınmış bir terim olmakla birlikte, Osmanlı'da yapıca farklı bir beste şekli oldu. Bunlardan başka, "şarkı" da Osmanlı musıkisine özgü yeni bir beste şekliydi.

Onyedinci yüzyıl Osmanlı bestecilerinin eserleri işte bu dönüşümün ilk örneklerini temsil eder. Bu yeni musıki üslubu çok geçmeden çeşitli dallara ayrıldı: dindışı musıki (fasıl musıkisi), askerî musıki, dinî musıki (tekke musıkisi), saz musıkisi, şehir halk musıkisi.

SAZLAR

Istanbul merkezli musıki saz kullanımında da kimliğini ortaya koymuştur. Başlangıçta, İslâm dünyasında genellikle olduğu gibi Osmanlı'da da en önemli saz ud idi. Kuram kitapları uda göre yazılır, perde düzeni udun tellerine göre açıklanırdı. Kantemiroğlu'nun 1693-1700 yılları arasında çalışıp yazdığı edvar ilk kez tanbura göre yazılmış, perde düzeni tanbur üzerinde açıklanmıştır. Tanbur bir Osmanlı sazıdır. Kimin icat ettiğini, ilk kez ne zaman kullanıldığını kesin olarak söyleyemiyoruz. Ancak, büyük bir ihtimalle halk sazı bağlamadan esinlenilerek, onyedinci yüzyılda Istanbul'da icat edilip geliştirilmiş bir sazdır. Tanbur onyedinci yüzyıldan günümüze kadar, uzun sapı üzerinde perde bağları olması dolayısıyla Osmanlı musıkisinin perde düzenini en iyi şekilde gösteren bir temel saz sayılmıştır.

Dinî musıkide, özellikle mevlevî musıkisinde tanburun yerini ney alır. Bununla birlikte, ney dindışı musıkide, bu arada sarayda da en eski dönemlerden itibaren kullanılmıştır. Kanunî Süleyman sarayının mutrıb heyetinde ud, çeng, ney, kopuz, kemençe (yani rebap), kanun çalan sazendeler vardı. Bu dönemde çeng hem sarayda, hem şehirde kullanılan yaygın bir sazdı; ama bu saz onsekizinci yüzyılda terk edildi. Onyedinci yüzyılda mıskal ile santurun da fasıl musıkisinde kullanıldığını biliyoruz; kanun bu yüzyılda yerini büyük ölçüde santura bırakmıştır. Ancak, ondokuzuncu yüzyılda kanunun tekrar santurun yerini aldığı görülür. Osmanlı musıkisinin en olgun şekline kavuştuğu onsekizinci yüzyılda tanbur, ney, mıskal ve daire en çok kullanılan sazlardı.

Bir mevlevi tekkesi.

Mıskal onsekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak gitgide terk edilecek, ondokuzuncu yüzyılda ise büsbütün unutulacaktı. Onaltıncı yüzyılda en önde gelen saz olan ud (bu ud eski uddur) bir sonraki yüzyılda iyice gözden düşmüştür. Evliya Çelebi zamanında Istanbul'da ud çalan sadece altı sazende bulunuyordu. Daha uzun saplı ama teknesi daha küçük olan, sapı üzerinde de perde bağları bulunan lavtanın onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında armudî kemençenin yanında bir "kaba saz" olarak kullanıldığını biliyoruz. Bugünkü ud, lavtadan sonra, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ilgi görmeye başlamıştır.

Osmanlı saz takımında bir yaylı saz her zaman yer almıştır. Onsekizinci yüzyıl başlarına kadar bu saz o dönemde "kemençe" diye adlandırılan rebaptı. Aynı yüzyılın ilk çeyreğinde kullanılmaya başlayan batı kemanı ile, "sinekemanı" denilen viola d'amore o yüzyılın sonlarında rebabın yerini aldı. Batı kemanı iki yüzyıla yakın bir süre saz takımının baş köşesine oturdu. Ancak, 1970'ten sonra batı kemanının yerini yeni bir saz almış görünüyor: armudî kemençe. Bu saz ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar köçek, tavşan ve Rumeli havalarında kullanılan bir "kaba saz"dı. Sazı ilk kez büyük kemençe üstadı Vasil (1845-1907) incesaza sokmuş, Tanburî Cemil Bey'in çalışmalarıyla da yayılıp benimsenmiştir.

DİNÎ MUSİKİ

Muhafazakâr İslâm gelenekleri musıkiyle uğraşmanın, musıki dinlemenin din açısından "caiz" olmadığı yolundaki görüşlere zemin hazırlamış, bu konuda tereddütlere yol açmış olmasına rağmen, Osmanlı dinî çevreleri geniş bir dinî musıki repertuvarı yaratarak musıki sanatına katkıda bulunmuştur. Istanbul ve öteki şehirlerin musıki dünyasında en önemli rolü oynayan çevreler tekkeler olmuştur. Tekkelerin çok büyük bir çoğunluğu ayinlerinde, zikirlerinde musıkiye yer vermiştir. Tasavvuf düşüncesine bağlı çevrelerin musıki anlayışı ve zevki içinde zamanla tekke ve cami üslupları doğdu. Osmanlı musıkisinin ayırt edici yönlerinden biri de budur. Tekke ve cami musıkisi türleri aynı musıki kurallarına göre işlenmişse de, bu iki türün üslupları, tavırları ve beste şekilleri farklıdır. Tekkelerin ayin ve zikir usûlleri farklı olduğu için musıki üslupları, icra şekilleri de farklıydı. Nitekim, mevlevî, bektaşî, celvetî, kadirî, halvetî, rıfaî, gülşenî, cerrahî vb. tekkelerinin değişik üslupları, icra ve beste şekilleri vardı.

Hiç şüphesiz, tekke musıkisi öncelikle ibadet amaçlı bir dinî tören musıkisiydi. Gelgelelim, tekkelerin musıkiye gösterdiği ilgi bu işlevin sınırlarını aşmıştır. Bazı tekkeler törenlerinde musıkiye daha çok yer vermiştir. Musıkiye önem veren tekkeler arasında en başta geleni mevlevîliktir. Mevlevîlikte musıki öylesine yüceltilir ki, Tanrı'ya ulaşmanın başlıca yolu katına yükseltilir, kutsanır. Musıkiye böylesine değer verilmesi, mevlevî çevrelerinde musıkinin özerkleşmesine yol açmıştır. Edvar, risale, güfte mecmuası gibi musıki kaynaklarını yazan musıki adamlarının çoğunun mevlevî olduğu görülür. Bununla birlikte, mevlevîliği yahut başka bir tekkeyi öbürlerinden kopuk, büsbütün farklı bir çevre olarak düşünmek doğru olmaz. Tarikat-tekke çevrelerine bağlı olan insanlar, özellikle musıki adamları çok kere sadece belli bir tekkeye değil, birden fazla tekkeye devam edebiliyorlardı. Ayrıca, belli bir tekkede benimsenen zikr şekilleri ile musıki eserleri başka tekkelerde de, biraz farklı bir tempo ve tavır içinde icra edilebiliyordu. Bu bakımdan, bazı istisnaları dışında, tekke musıkisinin ortak yönleri de çoktur.

Ney, miskal ve çeng çalan cariyeler

Osmanlı musıki geleneğinde dinî musıki ile dindışı musıki birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz. Çünkü dinî ve dindışı musıki ürünlerini besteleyen ve icra eden kimseler aynı musıkicilerdir. Sadece dinî eser bestelemiş olan musıkici sayısı azdır. Tekkelerde dindışı musıki üzerinde de çalışılır, dindışı musıki eserleri icra edilirdi. Tekkeler Istanbul'un en bilgili musıki adamlarının toplandıkları bir musıki mahfiliydi. Şehrin tanınmış musıkicileri musıki dinlemek için tekkelere gelirler, fikir alışverişinde bulunurlar, dinî ve dindışı repertuvarı ve genel musıki bilgilerini kuşaktan kuşağa aktarırlardı. Genç musıkiciler de kendilerini tanıtmak, üstadlardan musıki öğrenmek amacıyla tekkelere giderlerdi. Tekkeleri hiç uğramamış bir Osmanlı musıkicisi olması tasavvur edilemez. Gayrimüslim musıkiciler bile musıki dinlemek, bilgilerini ilerletmek için tekkelere devam ederlerdi. Musıkicilerin çok büyük bir çoğunluğu sarayda değil, tekkelerde yetişmiştir. Saraydaki Endurun okulunun Osmanlı okumuş çevre musıkisinin resmî kurumu olmasına karşılık, tekkeler "sivil" kurumu durumundaydı.

ASKERÎ MUSİKİ

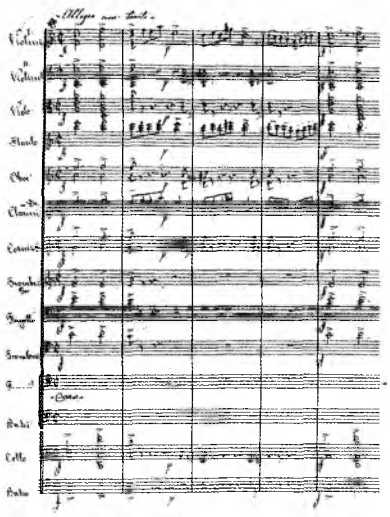
Mehter musıkisinin çok eski bir geleneğe dayandığını biliyoruz. Dünyanın en eski askerî musıki takımlarından biri olan mehter yüzyıllar boyunca savaşlarda orduya cesaret aşılamıştır. Askerî musıki Osmanlı geleneğinin çok dikkate değer bir yönüdür. Padişahtan başka, sadrazamın, donanma-

nın başındaki kaptan paşanın, öteki vezirlerle yüksek rütbeli paşaların, önemli illerde görevli şehzadeler ile valilerin mehter takımları vardı. Mehter sadece sefer zamanında değil, resmî törenlerde, bayramlarda, askerî başarıları kutlama törenlerinde, donanma şenliklerinde, şehzadelerin sünnet düğünlerinde, hanımsultanların doğum günleri ile benzeri sevinçli günlerde ve sultan ne zaman emrederse çalardı. Mehter takımı yalnızca askerî musıki icra eden bir topluluk değildi. Fasıl musıkisi eserlerinden, peşrevlerden, semailerden, şehir halk musıkisinin kıvrak türküleri ile oyun havalarına, serhad türkülerine kadar geniş bir repertuvarı olan bir "açık hava orkestrası"ydı mehter. Mehterin bu özelliğini bugün birçok ülkenin askerî bandolarında görüyoruz.

ŞEHİRLİ HALKIN MUSIKİSİ

Istanbul halkının musıkiye duyduğu ilgi onaltıncı yüzyılda bir şehir halk musıkisi de doğmasına yol açmıştır. Onaltıncı yüzyılda Istanbul'da pek çok gezici profesyonel çalgı takımı vardı. Bu çalgıcılar para karşılığı çalıp söylerlerdi. Bu hafif musıki mesirelerde, kahvehanelerde, meyhanelerde çok kere raks eşliğinde dinlenirdi. Köçek, tavşan, çengî takımlarında hanendelerle sazendelerin yanı sıra rakkaslarla rakkaseler de vardı. Şehir eğlence musıkisinin "köçekçe", "tavşanca" gibi beste şekilleri şehir halk oyunlarına eşlik etmek üzere geliştirilmiş musıki şekilleriydi.

Istanbul musıkisinin repertuvarında topluca "Istanbul türküleri" adıyla anılan şehir ezgileri vardır. Bu ezgilerin güfteleri eski Istanbul hayatının çeşitli yönlerini çok canlı bir biçimde dile getirir. Ama bu türkülerin musıki bakımından en dikkati çeken yönü, tıpkı köçekçeler, tavşancalar ve Rumeli türkülerinde olduğu gibi, fasıl musıkisinin makam seyirleri içinde bestelenmiş olmasıdır. Bu ezgilerin birçoğu seçkin musıki çevrelerinde beğenildiğinden, fasıl musıkisine yeni bir çeşni kazandırmak amacıyla sonradan fasıl repertuvarına da alınmıştır. Bu ezgiler toplu olarak ele alındığında, kâr, murabba, semai gibi beste şekillerine göre, Osmanlı musıkisinde "hafif" üslubu temsil eder. Bununla birlikte, geleneğin en seçkin bestecileri bile halk zevkine ilgi duymuş, hafif ezgiler bestelemişlerdir. Geleneğin doruk noktası kabul edilen Hamamîzade İsmail Dede'nin (1778-1846) hafif şarkıları, köçekçeleri, Rumeli havaları pek tanınmıştır. Geleneğin çok saygı gören bestecisi Itrî (?-1712) de hafif şarkılar, türküler bestelemiş, ama bunlar günümüze ulaşamamıştır. Tanburî Mustafa Çavuş'un şarkıları, türküleri bu hafif musıkinin en çarpıcı örnekleridir.



Callisto Guatelli tarafından yazılıp Sultan Abdülmecid'e İthaf edilmiş olan "İki Sesli Dua, Orkestra Eşliğinde Tenor ve Bas İçin".

Geleneksel karagöz oyununda musıki önemli bir unsurdu. Sultanlardan, seçkin musıki çevrelerinden sıradan insanlara kadar halkın çok geniş bir kesimince sevilen geleneksel karagöz oyununun kendine özgü bir repertuvarı vardı. Bu repertuvarda fasıl musıkisinin seçkin örneklerinden şehir, hattâ ülke halkının büyük bir bölümünü zevkini yansıtan halk ezgilerine kadar çok çeşitli musıki ürünleri yer alıyordu.

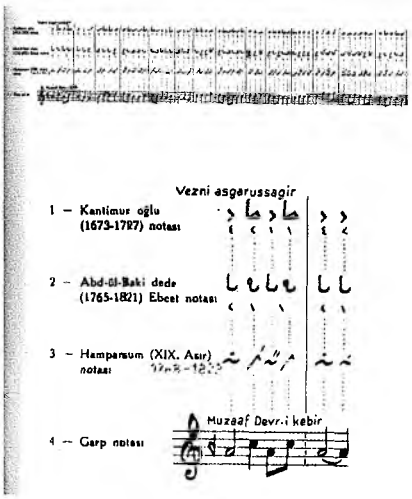
Eski fasıl musıkisinin ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında hafifleştirilerek yeni bir fasıl musıkisi geliştirilmesi de şehir eğlence musıkisinin son halkalarından biridir. Gramofonun icadından sonra bu musıki plaklarla Anadolu'ya da yayılmıştır.

GAYRİMÜSLİM CEMAATLERİN KATKILARI

Osmanlı musıkisi dinî ve etnik temelli bir musıki değildi. Müslüman Türk musıkicilere olduğu gibi gayrimüslüm cemaatler ile değişik etnik gruplara da açıktı. Eski Istanbul'da, etnik kökenleri farklı olan cemaatler yan yana yaşıyordu. Bunların her birinin dinî ve dindışı musıkileri vardı. Onaltıncı yüzyılda bile Istanbul'da batı musıkisi dinlemek mümkündü. Örneğin, Galata semtinde yaşayan Avrupalılar, Levantenler batı musıkisine alışıktı. Ne var ki, öteki gayrimüslim Osmanlı cemaatleri (Rumlar, Ermeniler, Yahudiler) Avrupa musıkisindan etkilenmemiş, batı ezgilerine kayıtsız kalmıştır. Dahası, bu cemaatler onyedinci yüzyıldan başlayarak Türk etkisine girmiştir. Rumlarla Ermenilerin musıki geleneği ortadoğunun makam musıkisiyle aynı temele dayandığı için bu durumda yadırganacacak bir şey yoktu. İspanya'dan göç eden Safarad Yahudileri Arap musıkisiyle da-

ha İspanya'dayken tanışmış oldukları için, Istanbul'da dinledikleri musıkiye alışmakta zorluk çekmediler. Buna karşılık, Türkler de gayrimüslim cemaatlerin musıkisinden etkilenmiş olabilirler. Bütün bu etkileşimler Istanbul musıkisini çok-tabakalı, karmaşık kılan yeni gelişmelere yol açmıştır. Musıki tarihi bu ilginç etkileşimleri henüz bütün yönleriyle ortaya koyabilmiş değildir.

Osmanlı musıki geleneği kurulup oturunca fasıl musıkisi Osmanlı ülkesindeki en saygın musıki türü oldu. Bundan etkilenen Rumlar, Ermeniler, Yahudiler de bu geleneğe katıldılar. Osmanlı musıki ortamında fasıl musıkisi bütün etnik ve dinî göreneklerin, hattâ yerel Türk köy musıkisinin, yani "çevre kültürü"nün üstünde yer alan, bir "merkezî kültür", bir "üst kültür" ürünüydü. Kendi çevrelerinde (kilisede, sinagogda vb.) sürdürdükleri musıki faaliyetiyle cemaatinin dinî, yerel (halk) musıkisine katkıda bulunan ama yeteneğini daha üst düzeyde sınamak ve göstermek isteyen gayrimüslim musıkiciler böylece Osmanlı musıkisine yaklaştılar. Osmanlı okumuş çevre musıkisi bütün Osmanlı cemaatlerini aynı zevkte birleştiren bir ortak sanat niteliği taşıyordu. Osmanlı musıkisinin bu birleştirici niteliği bu sanatın tarihi içinde son derece önemli bir toplumsal anlam taşır. Bu ortaklığı bir de mimaride gözlemek mümkündür. Divan edebiyatı, hat, resim (nakış) İslâm sanatları dairesinde kalan sanatlar olduğu için aynı derecede temsil edici değildir.



Kutb-ı Naayi Osman dede'nin Uşşak makamında Peşrevinin bir kısmının Kantemir, Ebcet, Hamparsum ve Garb notaları ile yazılışı.

Rum, Ermeni, Yahudi kökenli musıkiciler geleneğe önemli katkılarda bulundular. Çok iyi besteciler, icracılar, hattâ hocalar yetiştirdiler. Başlangıçta bu musıkiyi herhalde Türklerden öğrendiler, ama gelenek iyice oturunca öylesine yetenekli musıkiciler yetiştirdiler ki, aralarında Türklere musıki öğreten hocalar da çıktı. Örneğin, Istanbul sinagoglarından birinde hanende olarak görevli bulunan Tanburî İzak, asıl adıyla İzak Fresko Romano, büyük bir besteci olan Sultan III. Selim'in tanbur hocasıydı. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgilere göre, İzak huzura gelince III. Selim hocasına duyduğu saygıyla ayağa kalkardı. Öteki gayrimüslim üstadlar da doğrudan doğruya yetenekleri ve bilgileriyle değerlendirilmiş, Türk öğrencilerinden saygı görmüşlerdir. Bugün bu musıkicilerin çoğunun adı kendi cemaatlerinin tarihinde değil, Osmanlı musıkisi tarihinde yaşıyor. Sözgelimi ortodoks kilisesi için bir iki eser beste lediği söylenen Zaharya (XVIII. yy.) Rum ortodoks musıkisinde belki sadece adı geçen, bir iki eseri bile okunmayan, önemsiz bir bestecidir. Oysa aynı Zaharya, Itrî, Seyid Nuh, Tab'î, Ebubekir Ağa gibi bestecilerle aynı sırada anılan büyük bir bestecidir. Ermeni cemaatinin tarihinde adı bile geçmeyen tanburî ve neyzen Oskiyan (XVIII-XIX. yy) Osmanlı musıkisi tarihinde İzak ile birlikte, geleneksel tanbur üslubunun en önemli temsilcisi olarak anılır. Rum asıllı İlya (XVIII. yy.) birkaç şaheseriyle adını musıki tarihine yazdırabilmiştir. Tanburî Emin Ağa, Markar, Tatyos, Kemençeci Nikolaki, Kemençeci Vasil, Lavtacı Andon ile Hristo, Bimen Şen, Levon Hanciyan, İzak Varon ve daha birçok gayrimüslim musıkici Türk musıkisi tarihinde daima anılacaktır.

Osmanlı musıkisine müzikoloji çalışmaları yönünden en önemli katkılar üç gayrimüslim musıkicinin eseridir: Leh asıllı Ali Ufkî/Albert Bobowski (XVII. yy.), Boğdan beyzadesi (sonradan voyvodası) Dimitrie Cantemir (1673-1723), Istanbul Ermeni Kilisesi baş hanendesi Hampartzum Limonciyan (1768-1839).

Ali Ufkî ile Cantemir kendi dönemlerindeki repertuvarların demirbaş eserlerini notaya alıp yazmakla onyedinci yüzyıl ile onsekizinci yüzyıl başlarına ait yüzlerce eseri unutulmaktan kurtarmışlardır. Ufkî ile Cantemir'in kitapları bestelendiği çağda notaya alınan eserleri verdiği için Türk müzikolojisi açısından eşsiz bir kaynak değeri taşır. Hampartzum Limonciyan ise, kullanışlı, işlek bir notalama yöntemi geliştirmiş, bu yöntemi Türk musıkisine sokmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl repertuvarının günümüze ulaşmasında bu notalama yönteminin büyük

payı vardır. Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin notalama yöntemleri musıki çevrelerinde benimsenmemişti. Hampartzum notası icrada ve eğitimde kullanılan ilk Türk notasıdır.

KADINLARIN KATKISI

Yerleşik İslâm görenekleri kadın ile erkeği ayrı mekânlarda yaşamaya zorlamıştır. Ama bu durum ilginç bir yan ürün vermiştir. Sarayda olsun, evde olsun, kadınlar kendi eğlencelerini kendileri yaratmak zorunda kalmışlardır. Sultanlar da haremlerindeki cariyeleri musıkiye teşvik etmişler, saray hizmetine giren yetenekli genç kızlara özel musıki dersleri aldırtmışlardır. Böylece sarayın harem bölümünde ayrı bir musıki takımı oluşmuştur. Osmanlı nakkaşlarının ve Avrupalı ressamların eserlerinde kadınların Osmanlı musıkisinde kullanılan bütün sazları çaldıkları görülmektedir.

Bir osmanlı şenliği.

Hiç şüphesiz, Osmanlı musıkisinin tarihinde kadınlar arasından birçok besteci de yetişmiştir. Musıki kaynakları ne yazık ki bunlardan pek azının adını kaydediyor. Bazı kadın bestecilerin adlarını gizlemiş olmaları güçlü bir ihtimaldir. Kadın bestecilerin en önemlisi onsekizinci yüzyıl ortalarında sarayda yaşayan Dilhayat Hanım'dır. Bu bestecinin günümüze ulaşan saz ve sözlü eserleri onun çok değerli bir besteci olduğunu göstermektedir. Kantemiroğlu ve Hekimbaşı mecmualarında eser adı mı, yoksa besteci adı mı olduğu kesin olarak anlaşılmayan Reftar'ın da bir kadın besteci olduğu tahmin edilebilir. Güfte mecmualarında adları anılan, eserlerinin güfteleri verilen ama besteleri günümüze ulaşamayan daha başka kadın besteciler de vardır. Ondokuzuncu yüzyılda doğmuş kadın bestecileri daha iyi tanıyoruz. Bunların en tanınmışı Leyla Hanım'dır (1850-1936). Haşim Bey'in bir rast şarkısının güftesini verdiği Fatma Sultan da o yüzyılın bestecilerindendir. Kadınların musıki geleneğine faal olarak katılmaları başta Istanbul olmak üzere Osmanlı şehir musıkisinin ayırt edici bir yönüdür. Anadolu halk musıkisinde kadınların musıki faaliyeti Osmanlı şehir kadınınkiyle karşılaştırılamayacak ölçüde sınırlıdır.

Musıkide kadın geleneği Osmanlı Devleti'nin batılılaşması sürecinde de devam etmiştir. Islahatçı padişah Abdülmecid'in sarayındaki yeniliklerden biri üyelerinin tümü kadın olan orkestralar, bandolar kurulmasıydı. Kadın orkestraları ve bandoları dünya musıki tarihinde bir benzerine belki de hiç rastlanamayacak bir örnekti. Şüphesiz, sanata hizmetle ilgisi olmayan bir saray lüksüydü bu. Çünkü bu genç kızlar kısa bir süre sonra evlendirilip saraydan "çırak" çıkarılınca musıki çalışmalarını sürdüremeyeceklerdi. Batı musıkisi gibi ülkeye yeni girmiş bir sanata sadece birkaç yılını verebilecek insanlar için para harcamak yararsız bir uygulamaydı. Üstelik, askerî bandonun nefesli sazları da kadın bünyesi için son derecede yorucuydu. Kırım savaşından sonra Türkiye'ye gelen İngiliz gezgin Mary A. Walker'dan öğrendiğimize göre, kadın orkestra ve bandoları sadece padişah sarayında değil, hanım sultanların sarayında da vardı (s. 33).

Musıki saray dışında da şehir kadınlarının gündelik uğraşlarındandı. Musıkisever varlıklı kimselerin konaklarında hanende ve sazende cariyeler vardı. Öte yandan, üst tabaka aileleri kızlarına özel musıki dersleri aldırırlardı. Şarkı söylemesini bilmek, bir saz çalmayı öğrenmiş olmak evlilik çağına gelen kızlar için bir meziyet sayılırdı. Bununla birlikte, müslüman kadınlar musıkiyle profesyonel anlamda uğraşmamışlardır. Besteciliğe yönelmeyen müslüman kadınların musıki uğraşı çok kere kocalarına hoşça vakit geçirtme yahut da kadın meclislerinde çalıp söylemekle sınırlıydı. Saray dışındaki meslekten kadın icracıların hemen hemen tümü Rum, Ermeni, Yahudi ve Çingene asıllıydı.

OSMANLI ŞENLİKLERİNDE MUSİKİ

Osmanlı musıkisinin bir şehir musıkisi olduğunu en güzel biçimde gösteren toplumsal olay eski Istanbul şenlikleridir. Bu şenliklerde musıkinin önemli bir unsur olarak yer aldığı çeşitli gösteriler sunulurdu. "Donanma" denilen şenliklerde, şehzadelerin sünnet edilmesi, hanım sultanların evlendirilmesi gibi vesilelerle düzenlenen ve haftalarca süren şenliklerde şehrin bütün musıkicileri sazları ellerinde olduğu halde ya yürüyerek ya da at sırtında geçit alayına katılırlardı. Şenlikler sırasında sarayda, yüksek rütbeli devlet adamlarının konaklarında ve şehrin meydanlarında sunulan gösterilerde musıki önde gelen sanatlardandı. Şenliklerde üç ana işlevi vardı musıkinin. Birinci işlevi doğrudan doğruya dinlemek içindi; sadece dinleme amaçlı musıki söz konusu olduğunda da fasıl yahut mehter musıkisi dinlenirdi. İkinci işlevi, rakslara, halk oyunlarına eşlik etmekti. Bir de musıkinin görsel yönünden söz edilebilir. Musıkicilerin gerek giyim kuşamları, gerekse taşıdıkları çok çeşitli sazlar göz alıcı bir gösteri sahnesi yaratıyordu (bkz. And, s. 165).

Evliya Çelebi 1638'de Topkapı Sarayı Alay Köşkü önünde düzenlenen ünlü geçit törenini çok canlı bir dille anlatır. Ünlü gezgin, şenliğe katılan musıkicileri, hanendeler, sazendeler, mehter sazendeleri, çalgıcı esnafı gibi kümelere ayırır; her sazın ayrıntılı bir tanımını verir; en sonunda da, söz konusu sazlardan bazılarının "gayri diyara mahsus", yani başka ulusların sazları olduğunu belirtir. Bu anlamlı kayıt şenliklerde değişik toplumlardan, dinlerden, kültürlerden gelen insanların da yer aldığını gösterir.

Osmanlı şenliklerini canlandıran nakışlarda fasıl musıkisi ile şehir halk musıkisi/eğlence musıkisi arasında sıkı bir bağ bulunduğunu görüyoruz. Bu musıki türleri değişik toplum kesimlerinin musıki zevkini yansıtmakla birlikte, aynı musıki kültürüne bağlı bir bütünlük de gösterir. Mehter takımları sultanlar, paşalar, seçkinler için fasıl musıkisi icra ederken, aynı mehter halk için şarkılar, türküler, oyun havaları çalar; cambaz, hokkabaz gibi hünerbazların gösterilerine sevilen ezgilerle eşlik eder, böylece Istanbul halkının musıki zevkini birleştirirdi. Bu tür şenliklerde çalınıp söylenen ezgiler bütün bir şehrin, Istanbul'un zevkini yansıtan bir musıkiydi.

OSMANLI MUSİKİSİNİN COĞRAFYASI-MUSİKİCİLERİN SINIF KÖKENLERİ

Osmanlı musıkisi bir okumuş çevre musıkisi, bir şehir musıkisi olduğu için, Osmanlı şehirlerinde, şehir kültürünün yayıldığı yerler ile idarî ve iktisadî bakımdan önem taşıyan yerleşim birimlerinde gelişmiştir. Istanbul dışında, güneydoğu anadolu çok dikkate değer bir bölgedir. Bu bölgede ciddi bir şehir kültürü var olmuş, Istanbul'u sürekli olarak beslemiştir. Diyarbakır, Antep, Urfa, Harput, Mardin, Halep ve daha güneydeki Bağdat günümüze kadar pek çok musıkici yetiştirmiştir. Bağdat'ta Türk musıkisi geleneğinin bıraktığı izlerin Cumhuriyet döneminde bile hâlâ yaşadığını görüyoruz. Bağdat konservatuvarının kuruluşuna Türk musıkiciler katkıda bulunmuşlar, yakın bir geçmişe kadar bu konservatuvarda dersler vermişlerdir. Bağdatlı sazendelerin icra üslubu da Arap üslubundan çok Türk üslubuna yakındır. Rumeli dediğimiz Balkanlar da musıki coğrafyasının önemli bir bölgesidir. Kuzey Afrika'da ise Kahire başlıbaşına bir merkezdi. Konya, Amasya, Manisa, Kütahya da şehir kültürünün hakim olduğu, Istanbul'un izleyicisi durumundaki şehirlerdi. Bunlar dışındaki şehirler ikincil merkezler durumundadır. Bu coğrafyanın genişlemesine en çok katkıda bulunanlar mevlevîler olmuştur. Bir mevlevîhanenin bulunduğu her şehir ve kasabada makam temeline dayalı Osmanlı musıkisi icra edilmiştir. Mevlevîhane bulunan her yerde haftada iki kere ayin okunmuş, ney üflenmiş, kudüm vurulmuştur. Prof. Süheyl Ünver, imparatorluk sınırları içinde 92 şehir ve kasabada onaltıncı yüzyıldan tekkelerin kapatıldığı 1924 tarihine kadar 100 mevlevîhane kurulduğunu tespit etmiştir. Ünver'in listesinde bulunmayan Atina, Limni, Sofya ve daha başka şehirlerdeki mevlevîhanelerle bu sayı daha da artar.

Onsekizinci yüzyılda Şeyhülislâm Esad Efendi doksan yedi bestecinin biyografilerini verirken, bestecilerin doğum yerlerini de bildirir. Esad Efendi'nin kitabında Istanbullu olmayan bestecilerin büyük çoğunluğunun ya güneydoğu anadolulu ya da Rumelili/Trakyalı olduğu görülür. Doğum yerlerinin dağılımı şöyledir: Istanbul (63), Diyarbakır (8), Edirne (6), Selanik (2), Gelibolu (2),

Bağdat (2), Mağrip (2), Antep (1), Urfa (1), Halep (1), Şam (1), Mardin (1), Kilis (1), Bursa (1), Manisa (1), Konya (1), Rusçuk (1), Mısır (1), Anadolu (sic) (1). Istanbul'da doğmayan bestecilerin bazıları Istanbul'a yerleşmişler, bazıları da doğdukları şehirlerde yerleşmişler, kendilerini tanıtabilmek için Istanbul'a gelmişlerdir.

Esad Efendi'nin biyografilerinden 97 bestecinin yetiştiği çevre ile sınıf kökeni hakkında da bilgi ediniyoruz. 15'i (10'u mevlevî) tekke çevrelerinde yaşamış yahut yetişmiş olan musıkicilerdir (bunların tekke dışında görevleri olup olmadığını bilemiyoruz). 13'ü kalemiye, 9'u ilmiye, 5'i seyfiye zümrelerinden, 6'sı saray müezzini, 3'ü kiler çavuşu, 3'ü cami görevlisi, 4'ü ticaretle uğraşan, 1'i mehter sazendesi, 1'i taşra eşrafından bestecilerdir. Bunlar dışındakiler esnaf zümresinden (3), mücellit (3), taşçı (taş işçisi/ustası) (1), memlûk (köle) (1), saray hademesi (1) musıkicilerdir. Bazılarının asıl meslekleri belirsizdir.

Eski bestecilerin lakaplarına baktığımız zaman, "zanaatkâr" yahut "esnaf" diyebileceğimiz bir sınıftan gelen bestecilerin sayısının bir hayli kabarık olduğunu görüyoruz. Kurşuncu- oğlu, Tespihçi, Bardakçı, Buhurîzade, Kömürcüzade, Suyolcuzade, Hammamîzade, Çömlekçizade, Yağlıkçızade, Çilingirzade, Basmacı, Limonciyan vb. lakaplar musıkicilerin önemli bir bölümünün sınıf kökeni hakkında bir fikir verir.

Bestecilerin sınıf kökenlerinden de anlaşıldığı gibi, Osmanlı musıkisi İslâm dünyasının seçkin kültür merkezlerindeki saray çevrelerinde yaşayan yüksek musıki geleneklerinden daha farklı olarak, kapalı bir gelenek değildi. Sadece musıkiyle uğraşacak vakti olan varlıklı sınıfın çocuklarına değil, orta sınıfa, orta sınıfın alt tabakalarına, hattâ yoksul insanlara da açıktı; musıki çevrelerine kabul edilmenin ölçüsü musıki yeteneğiydi. Musıki üstadları öğrenci kabul etmeden önce adayın yeteneğini mutlaka sınar, başarılı olacağına inanırlarsa kabul ederlerdi.

Pek çok ünlü hanende Kur'an okumayı öğrenerek musıkiye başlamıştır. Bu hanendeler bir yandan hafız, hatip, müezzin olarak dinî görevlerini sürdürürken din dışı musıkinin de icracısı olmuşlardır. Bu dinî görevler onların musıkiyle uğraşmalarını da mazur göstermiş olmalıdır. Aynı şey tekke çevrelerinde yaşayan musıkiciler için de geçerlidir.

Onyedinci yüzyılda Evliya Çelebi musıkicilerden loncaya bağlı bir esnaf kesimiymiş gibi söz eder. Bu musıkiciler sultandan, vezirlerden, paşalardan maaş alan, yahut eğlence yerlerinde ve evlerde para karşılığı çalan gezici çalgıcılar olmalıdır. Seçkin musıkinin temsilcileri bu anlamda profesyonel musıkici değildi. Bunlar, tekkelerde, camilerde görevli değilseler, belli bir ücret karşılığı yahut herhangi bir ücret talep etmeden yetenekli gençlere özel ders veren, musıki ehli olarak bilgisiyle, yeteneğiyle saygı gören kişilerdi. Bu üstadların bile asıl geçim kaynağı musıki değildi; pek çoğu geçimini başka yollardan sağlıyordu. Musıkiyi ne kadar sevmiş, bu sanata ne kadar emek vermiş olurlarsa olsunlar, musıkiyle bir meslek olarak kurdukları bağ amatörceydi. Osmanlı geleneği söz konusu anlamda profesyonel bir anlayışla örgütlenmemiş bir gelenek olduğu halde, kendini yeniden üretebilmiş, kurumlaşabilmiştir.

MUSIKİNİN BİR SANAT OLARAK TOPLUMDAKİ YERİ

İslâm kaynaklarında dindışı musıkiye, özellikle saz musıkisine karşı pek hoşgörüyle bakılmamışsa da, Osmanlı toplumunda musıki filizlenmiş, gelişip serpilmiştir. Esad Efendi'nin biyografisini verdiği 97 besteci arasında 9'nu geçmişte (özellikle onaltıncı yüzyılda) musıkiye karşı direnen ilmiye sınıfına bağlı seçkin besteciler olarak anması çok dikkate değerdir. Bu sanatla en üst düzeyde uğraşan, besteci olabilmiş musıkicilerin yüzde 10'unun kadı, müderris, hattâ şeyhülİslâm olması musıki konusundaki tereddütlerin onsekizinci yüzyılda büyük ölçüde etkisizleştiğini gösteriyor. Çelişik görünmekle birlikte, dinin halk katındaki alımlanışını temsil eden tekkeler bu anlayış değişikliğinde baş rolü oynamış, geçmişten gelen kararsızlıkların giderilmesini sağlamıştır. Bu da Osmanlı toplumunda musıkinin saygınlık kazan-

masına, dolayısıyla daha geniş kapsamlı bir musıki anlayışına varılmasına, dindışı musıkinin de sevilip benimsenmesine yol açmıştır. Tekkeler böylece dindışı musıkinin de önemli bir kurumu olmuş, sadece Osmanlı musıkisine değil, daha geniş bir çerçevede İslâm kültürüne de çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Günümüzün musıki kaynaklarında tekkelerin, özellikle mevlevîhanelerin birer "konservatuvar" olarak nitelendirilmesi doğru, yerinde bir yargıdır. Musıkinin ulusal kültürün ayrılmaz bir parçası haline gelmesinde en büyük pay tekke/tasavvuf çevrelerinindir.

Şu soruyu da sormak gerekir: Osmanlı toplumunda dindışı musıki bir sanat olarak ne ölçüde saygı görüyordu? Bu, Osmanlı toplumunun bütünü bakımından bir çırpıda cevaplandırılabilecek bir soru değildir. Bununla birlikte, üst sınıflardan insanların yahut öğrenim görmüş kimselerin musıkiyle ya uğraştıklarını ya da bu sanatı sevdiklerini biliyoruz.

Bu konuda "dışardan" gözlemler daha bir aydınlatıcıdır. 1781'den 1786'ya kadar Istanbul'da kalan Venedikli gezgin ve şarkiyatçı Giambatista Toderini'nin şu dikkatli gözlemi üst sınıfların musıkiye yaklaşımını yansıtması bakımından anılmaya değerdir:

"Eski Yunanlar nasıl musıkiyi eğitimin, kültürün bir parçası saymışlarsa, seçkin Türklerin de büyük bir bölümü musıkinin tiryakisidir. Niebuhr'un yüksek tabakadan Türklerin musıki öğrenmeyi ayıp saydıkları yazmış olması yanlış bilgiden kaynaklanır. (...) Türkler musıki üstünde uzun zaman çalışmışlar, çoğunlukla telli sazları, bir de ney sazını işleyip geliştirmişler. Kendilerini eğlendirsin diye, saz çalan, her iki cinsiyetten köleler edinmişler. Bununla birlikte, yüksek tabakadan kibar insanların toplum içinde, herkesle bir arada musıki dinlemeyi hafiflik saydıkları doğrudur, ama kendi dost çevrelerinde neyle icra edilen bir musıki söz konusuysa durum farklıdır, çünkü ney yüksek düzeyde bir saz olarak kabul edilir" (s. 228-229).

Bu gözleme göre, musıki konusunda içleri rahat olmayan kimseler bile musıkinin türüne göre tavır değiştirebiliyorlardı. Ne var ki, musıki konusundaki olumsuz tavır hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamıştır. "Çalgıcı", "davulcu zurnacı" kelimelerinin yan anlamları bunun kanıtıdır. Bu durum musıki uğraşının başlıbaşına bir meslek haline gelmesini büyük ölçüde sınırlandırmıştır. Gelgelelim, söz konusu tarihî-toplumsal engeller musıkinin gerek seçkinler, gerekse halk katında sevilmesini önleyememiştir. Musıki bu köklü sevgiyle beslenerek kendi gücüyle kurumlaşmıştır.

* * *

Makam musıkisi çeşitli dönemlerde değişik kültür merkezlerinde işlenmiştir. Istanbul bu musıkinin son büyük merkezlerinden biridir. Tebriz, Semerkand, Bağdat, Herat Osmanlı geleneği kurulmadan önce İslâm dünyasının musıkicilerini kendine çekmiş büyük merkezlerdi. Ancak, söz konusu merkezlerde işlenen musıkiyi sadece kitaplarda okuyabiliyoruz. Ezgileri günümüze ulaşamadan kaybolmuştur bu geleneklerin. Oysa Istanbul merkezli Osmanlı musıkisi günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu musıki orta ve yakın doğu makam musıkisinin çok incelmiş, çok gelişmiş bir sentezidir. Istanbul musıkisi her şeyden önce o kayıp musıkinin olgun bir sentezini gerçekleştirdiği için tarihî bir ilgiyi hak ediyor; ciddi müzikolojik incelemeleri, araştırmaları hak ediyor. Makam musıkisi geleneklerinin tarihini yazacak olan musıki tarihçileri ile makam olgusunu inceleyecek olan müzikologlar için Osmanlı geleneği ön planda ele alınması gereken bir musıki gerçekliğidir.

Bu musıkinin bir de toplumsal yönden taşıdığı bir değer vardır. Türkiye'nin musıki geleneği farklı bir özellik taşır. Pek çok ülkede "geleneksel musıki" halk musıkisi demektir. Türkiye'nin musıki geleneğinde ise halk musıkisinin yanında bir de okumuş çevre musıkisi vardır. Bu iki musıki Osmanlı toplumunda birbirinden kopuk olmadığı gibi, birbirini de etkilemiştir. Halk musıkisi her ülkede olduğu gibi Türkiye'de de yerel niteliktedir; bütün bir toplumun musıki zevkini yansıtmaz. Oysa Osmanlı şehir musıkisi, nicel bir olgu olarak ele alınırsa toplumun çok büyük bir çoğunluğunu temsil etmiyordu belki, ama nitel yönden bakılırsa toplumun ortak kültürüydü. "Çevre" kültürlerinin musıki göreneklerini özümsemiş, bir merkezî, üst dildi. Sade halka, gayrimüslim cemaatlere, kadınlara da açık olduğu için ortak bir sanattı. Bu nitelikte bir temsilciliği hiçbir Osmanlı sanatında bulamayız. Osmanlı musıkisinin bu yönü tarihî ve toplumsal bir değerdir.

Yahya Kemal Beyatlı "bizim romanımız şarkılarımızdır" demişti. Büyük şair bu derin görüşle musıkiye daha başka temsil boyutları da yüklemiş oluyor. Romanın olmadığı bir sanat ortamında toplum romana verebileceği şeyleri musıkiye ödünç vermiştir. Musıkiye kendi sanatını besleyici bir kaynak olarak çok büyük bir sevgiyle eğilen Ahmet Hamdi Tanpınar da geleneksel nakış (minyatür) sanatının veremediği "eski Istanbul peyzajını" görebilmek için Itrî'nin, Dede'nin, III. Selim'in eserlerine kulak vermiştir. Her iki sanatçının da duyarlığında Osmanlı'nın musıkisi ulusal kimliğin bilinç dışı yaşantısını barındıran gür ama gizli bir kaynak gibidir; bilinç yüzeyine çıktığı zaman bizi can evimizden vuran bir kaynak, bir yeraltı ırmağı gibidir. Türkler her şeyden önce kendilerini tanıyabilmek için eğilmelidirler bu kaynağa. Beyatlı'nın dediği gibi, "Çok insan anlıyamaz eski musıkimizden/Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden".

Bu sanatçıların duyarlığı bir yana, musıki Türkiye'nin iki yüzyıllık batılılaşma sürecinden sonra hâlâ ayakta durabilen tek Osmanlı sanatıdır. Yirmibirinci yüzyıla girerken bu musıki Türk insanını hâlâ etkiliyor, onun gönül telini titretiyor. Gerçek budur. Türk musıkisi bu toplumun ortak hafızasıdır.

KAYNAKLAR

Aksoy, Bülent 1994. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki,* Pan Yayıncılık, Istanbul.

Âli, Gelibolulu Mustafa 1978. *Görgü ve Toplum Kuralları Üstüne Ziyafet Sofraları* I-II, yay. haz.: Orhan Şaik Gökyay, Tercüman Yayınları, Istanbul.

Ali Ufkî 1976. *Mecmua-i Saz ü Söz,* yay. haz.: Şükrü Elçin, Kültür Bakanlığı, Ankara.

And, Metin 1982. *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları,* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Bardakçı, Murat 1986. *Maragalı Abdülkadir,* Pan Yayıncılık, Istanbul.

Behar, Cem 1987. *Zaman, Mekân, Müzik,* AFA Yayınları, Istanbul.

Ergun, Sadettin Nüzhet 1942-1943. *Türk Musıkisi Antolojisi* I-II, Edebiyat Fakültesi Yayınları, Istanbul.

Evliya Çelebi 1996. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi,* yay. haz. Orhan Şaik Gökyay, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul.

Ezgi, Suphi 1933-1953. *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi* I-V, Istanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Istanbul.

Faruqi, Lois Ibsen al (derleyen) 1981. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms,* Greenwood Press,Westport, Connecticut.

Feldman, Walter 1996. *Music of the Ottoman Court,* VWB, Berlin.

Gazimihal, Mahmut Ragıp 1939. *Türkiye-Avrupa Musıki Münasebetleri,* Nümune Matbaası, Istanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp 1968. "Asırlar Boyunca Tarihî Türk Musıkisi", *Musıkı Mecmuası,* 239-240.

İnal, İbnülemin M. K. *Hoş Sadâ,* İş Bankası Yayınları, Istanbul.

Judetz, Eugenia Popescu 1996. *Meanings in Turkish Musical Culture,* Pan Yayıncılık, Istanbul.

Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir), 1700 dolayları. *Kitâb-ı 'ilmü'l-mûsıkî 'alâ vech-i hurûfât,* Istanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, TY. 2768.

Levy, Kenneth 1994. "Byzantine Rite..", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians,* 3. c.

Mehmed Veled 1893/1894. *"Şeyhülislâm Es'ad ve Atrabu'l-Asâr",* Mektep, 1-7, 10.

Neubauer, Eckhard 1994. "15. ve 16. Yüzyıllarda Istanbul'da Musıki Hayatı", *Dünden Bugüne Istanbul Ansiklopedisi,* 5. c.

Öztuna, Yılmaz 1992. *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi* I-II, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Istanbul..

Pekin, Ersu 1994. "Şenliklerde Musıki", *Dünden Bugüne Istanbul Ansiklopedisi,* 7. c.

Sanal, Haydar 1964. *Mehter Musıkisi,* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Istanbul.

Saz, Leyla 1964. *Harem'in İç Yüzü,* Milliyet, Istanbul.

Sevengil, Refik Ahmet 1959-1968. *Türk Tiyatrosu Tarihi,* II-V, Istanbul.

Toderini, Giambatista 1787. *Letteratura Turchesca I,* Venedik.

Tuğlacı, Pars 1985. *Osmanlı Saray Kadınları,* Cem Yayınevi, Istanbul.

Uludağ, Süleyman 1992. *İslâm Açısından Musıki ve Sema,* Uludağ Yayınları, Bursa.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 1977. "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten,* XLI, 161.

Ünver, Süheyl, "Osmanlı İmparatorluğu Mevlevîhaneleri ve Son Şeyhleri", *Mevlâna Güldestesi,* Konya Turizm Derneği Yayınları, Konya, 1964.

Walker, Mary Adelaide 1886. *Eastern Life and Scenery with Excursions in Asia Minor,* Crete and Roumania I, Londra.

Wellesz, Egon 1961. *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford.

Wright, Owen 1992. *Words Without Songs,* SOAS, Londra.

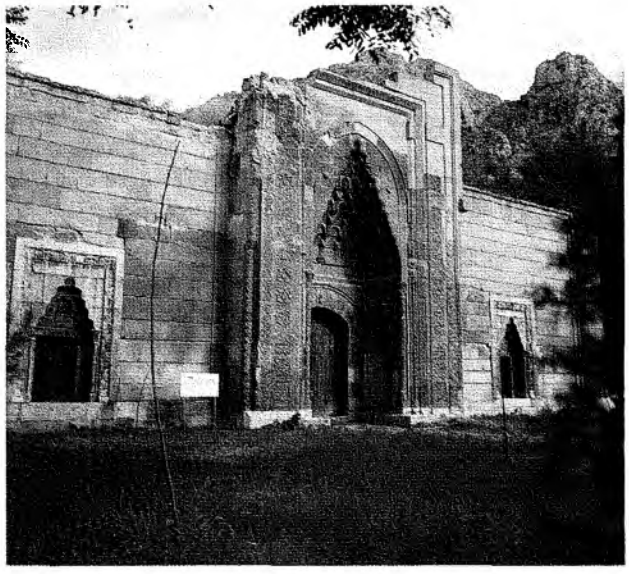
Wright, Owen 1994. "17. ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler", *Dünden Bugüne Istanbul Ansiklopedisi,* 5. c.

TÜRK MÜZİKTERAPİ GELENEĞİ

YRD. DOÇ. DR. RAHMİ ORUÇ GÜVENÇ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

Türk musikisi, doğuşu, gelişmesi, dünya kültür ve san'atına etkisi ve de terapi özelliği nedeni ile birçok konuyu bünyesinde toplamaktadır. Osmanlı dönemi ve sonrasında Türk Musikisi'nin Anadolu, Rumeli, Arap ülkeleri başta olmak üzere, geniş bir coğrafyada tesiri gözlenmektedir. 6.000 yıllık tarih çerçevesinde Türk Musikisi'nin etkili gerçeği bir çok araştırma ve yayın için malzeme olmuştur. Bu konuda Tarihçi-Yazar Yılmaz Öztuna'nın kayda değer görüşleri vardır: "Türk Musikisi'nin cihanşümûl izleri, bence, Türk medeniyet ve kültür tarihinin en meraklı safhalarından biridir. Her sahadaki Türk medeniyet ve kültürel tesirleri arasında belki en şiddetlisi musikide olmuştur. Bunun iki sebebi vardır: Biri Türk Musikisi sisteminin mükemmeliyeti ve hususiyetlerinin cazibesi, diğeri de musikinin milletlerarası olmaya en müsait san'at, bir ses san'atı olmasıdır."[1]

Türk Müzikterapi geleneği konusuna girerken tarih malzemesi bakımından Türk Musikisinin gelişimi ve safhalarını da ele almak gerekmektedir. Şincang (Doğu Türkistan) Hoten şehri yakınlarında Mülçe ırmağı mecrasında bulunan Mingryarkaya taş resimlerinde dans eden insan figürlerine rastlanmış olup, arkeologların tetkiklerine göre bu kaya resimleri günümüzden 6000-8000 yıl öncesine aittir.[2] Milattan önceki zamana ait Türk kültür tarihine ait bilgilere Çin kaynaklarında rastlamak mümkün olmaktadır: "Bu kültürü getirenlerin, sonraki Türklerin ataları olduklarına şüphe yoktur. Onlar ilk göründükleri zamanlar, yani M. Ö. 3'üncü bin yılın ortalarında bile, sonraları da taşıdıkları vasıfları haiz bulunuyorlardı."[3]

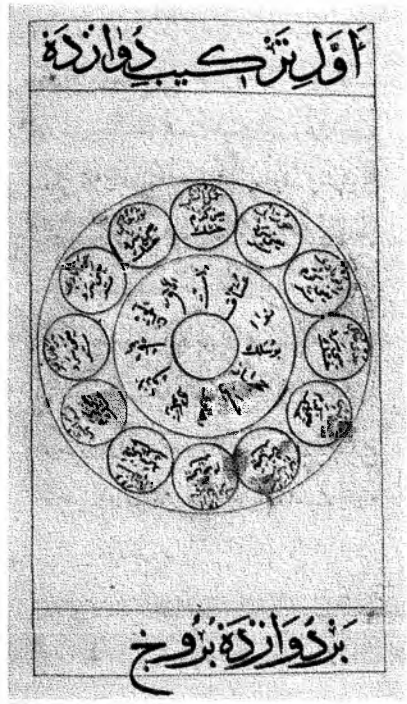


Akıl hastalıklarının müzikle tedavi edildiği ilk hastane Bimarhane (Amasya)

Terapi açısından Türk musikisinin araştırılması bizi Orta Asya kökenli olan tonal özelliklere taşımaktadır. En eski Türk Musikisi tonal özellikleri olarak beşsesli (pentatonik) yapı önem taşımaktadır. Hemen hemen bütün Asya-Anadolu Türk boy ve kavimlerinde sonradan oluşan makam müziğinden önce beşseslilik hakim idi ve Dünya müziğini önemli ölçüde etkilediği belgelerle ortaya konmuştur.[4]

Çin kaynaklarını inceleyerek, Türk Musikisi konusunda etraflı ve detaylı bilgileri Lavinniac Müzik Ansiklopedisi'nde yayımlayan Fransız araştırıcı Maurice Curan'ın Türkiye'de tanınmasını sağlayan etnomüzikoloğumuz Mahmut Ragıp Gazimihal, birçok eserinde Türk musikisi tarihi hakkında faydalı bilgiler vermiştir. Özellikle Çin musikisine, Çin müzik aletlerine Türk etkisini ve beşsesli müziğin doğması ve gelişmesinde Türk kültür ve hayat görüşünün tesirlerini gözler önüne sermiştir: "Miladın ilk asırlarına ait Çin kaynaklarında görülen malumata göre Taşkent,

Buhara ve Semerkant'tan Çin sarayına giden büyük çalgı takımları orada uzun zaman itibar görmüştür. Takımlarda mızrapla çalınan telli çalgı, üfleme ve vurma nevilerinden birkaç çalgı, ayrıca da heyete dahil dansçılar varmış. Çalgıların adı Çince'ye benzediği veya Çin teleffuzıyla yazıldığı için Türkçe etimolojileri olup olmadığı anlaşılamıyor. Her halde Orta Asya Türklerinin o asırlarda kullandıkları çalgıların benzerleri bugün Çin musikisinde bulunabilmektedir (fi-fa ve yatogan adlı çalgılar gibi".[5] Yazar Türk musikisi ile tedavi imkanını ortaya çıkaran musiki makamlarımızın oluşması konusunda Klasik Türk San'at musikisinin gelişimini şöyle belirtmektedir: "Türk klasik zümre musikisinin başlangıcına gelince: Bunun beşiğini Horasan topraklarında aramalıdır. Böylece yetişen Türk, Hint ve İran klasik musikilerinin esas sistem bakımından müşterek vasıfları bulunması dikkate şayandır, hepsi yedi dereceli gamlar kullanırlar; bir kelime ile -makam musikisi- denilen fasıl musikisidir."[6]



Musikinin tedavi amacı ile kullanılması geleneği Orta Asya-Horasan kültürünün yetiştirdiği Hakim ve Hezarifen adı verilen ve pek çok bilim ve san'atı bünyesinde toplayıp, değerli ilmi eserler vücuda getiren ilim adamları vasıtasıyla gelişme göstermiş ve Anadolu'da Bimarhanelerde uygulanan müzikterapinin temelleri Horasan'da atılmıştır.

Horasan adı verilen ve Orta Asya Türk, İran, Hind, Arap kültür sentezinden oluşan dünya görüşü ve bilim-san'at beraberliği bu güne çok önemli bilgiler taşımıştır. Sekiz ile onüçüncü yüzyıllar arasında tıptaki gelişmelerin merkezi İslam dünyasında:

"İslam geleneğinin bir devamı olarak Osmanlı tıbbında da sağlığın korunmasını ve hayatın devamını sağlayan altı şart olduğu belirtilmektedir. Bunlara –Esbab-ı sitte-i zaruriye- denir. Bunlar sıhhati meydana getiren zaruri sebepler, yani varlık şartıdır. Bu altı şart şunlardır: 1- Hava ve teneffüs, 2- Yiyecek ve içecekler (beslenme), 3- Bedenin hareket ve sükûnu, 4- Ruhun hareket ve sükûnu, 5- Uyku ve uyanıklık, 6- İstifrag (vücuttaki fuzuli hıltların, yani birtakım zararlı ya da gereksiz maddelerin atılması) ve iktibas (hayati maddelerin tutulması)... "Sağlık için gerekli olan altı şarttan üçüncüsü beden hareketidir ve buna -riyazet- de denir. Riyazet, hareketlere şuurlu biçim verme, terbiye anlamında kullanılır... Hareketin faydası sindirilmeyen ve damarlardan kalan, atılamayan maddelerin atılmasını sağlamaktır... Bir uzvu ölçülü bir şekilde çalıştırarak idman yaptırmaya da -riyazet- denir. Hangi uzuv çok çalıştırılırsa o uzuv kuvvetlenir ve özellikle üzerinde durulan maharet gelişir... Kulağın riyazeti güzel eserler dinlemek ve münasip kelimeler işitmektir... Kur'ân'ı güzel sesle ve usûlüne göre okumak ve hurdeyari mutalaa etmek sadra (göğüse, kalbe); çok şarkı söylemek (ziyade pek çağırmak) boğaza; kuvvetli (kavî) veya ince ses işitmek kulağa riyazettir... Riyâzetin ikinci şekli nefse aittir. Nefsin faaliyetlerini (heyecanlar) terimiyle kısmen ifade edebiliriz. Nefsin faaliyetleri (hareket-i nefsaniye) terimi ile bugünkü anlamda duygular ve heyecanlar tarif edilir: Gazap (hışım, hiddet, öfke), ferah (Şadlık, gönül açıklığı, sevinç), vehim (kuruntu, yersiz korku), utanmak (haclet), mahsun olmak (keder, gam, melullük, hüzün, tasa, kaygı), korkmak lezzet eylemek (tad almak), ağlamak, gülmek ümid, ümidsizlik (nevmîdlik) gibi... Gazab (öfke) halinin zararının önlenmesi kalbe kuvvet verici soğuk (barid) şerbetler içmektir; elma şurubu, sandal şurubu ve gül ile limon şurubu gibi, ve soğuk cevahir macunu ve soğuk ferahlatıcılar yemektir. Ve garip ve acaib hikayeler ve güldürücü sözler (kelimeler) ve güzel nağmeler dinlemektir ve zarif sevgili kişiler (ahbaplar) mecliste hazır olmalı, onlar ile sohbet gazabın şiddetini def eyler".[7]

Eski Türklerde hastalıkların tedavisinden aynı zamanda hekim olan "kam" denilen tedaviciler sorumlu idi. Ayrıca Uygur Türklerinde Emçi adı verilen tabibler ve Ata-Sagun,Otacı adından saray tabibleri vardı. Bütün

Türk ülkesindeki tabiblerin başı ise Tabiblerin prensi anlamında "Otacı iliği" olarak adlandırılırdı.[8] Bu deyim Osmanlı Türklerinde "Hekimbaşı" olarak kullanılmıştır. Türklerde müzikterapi geleneği önceleri Orta Asya "Kam"ları tarafından, tabiat seslerini taklitle başlayan, trans içinde duygularla hastaya yardımcı olma yönünde ortaya çıkmıştır. Bu arada Ata ruhuna yönelme ve transa girmeyi kolaylaştırması bakımından müzik ve ritm kullanılmış ve Dombra, Kılkopuz, Ağız kopuzu (Şangobız), ritm âletleri ile icraat yapılmıştır. Altay, Kazak, Kırgız, İdil, Ural, Özbek, Uygar, Türkmen Türk topluluklarında Baskı, Bahşı adı verilen bu tedavicilerin bu geleneği bu gün de sürdürdüklerini görmekteyiz. Bu tedavi seanslarında icra edilen müzik ve ritm türleri genellikle improvizasyon (irticali icraat, içe doğuş) şeklinde olup kullanılan müzik türü genellikle beşseslidir. Orta Asya, Horasan kültürü ile gelişmeye başlayan ve Selçuklu ve Osmanlı döneminde zirveye çıkan makam müzikterapisi geleneği ise köklerini ve temel malzemesini, Horasan Hakimlerinden İbni Sina, Farabi, Ebu Bekir Razi, Safüyyiddin Urmevi, Hoca Abdülkadir Meragi gibi bilimsan'at üstadlarının eserlerinden almıştır. 980'de Buhara yakınlarında Afşena'da doğan İbni Sina bu konuda çok ilgi çekici bilgiler vermektedir: "Küçük çocukların beden ve ruh bakımından daha sağlıklı bir şekilde büyümesi için İbni Sina, onların vücut hareketlerine ve müzikle uyumağa alıştırılmasını tavsiye etmektedir. İlerde bunlardan birinin çocuğun Jimnastiğe, diğerinin de çocuğun ruh sağlığına yarayacağını belirtmektedir.[9] "... Tedavinin en iyi yollarından, en etkililerinden biri hastanın akli ve ruhi güçlerini arttırmak, ona hastalıkla daha iyi mücadele için cesaret vermek, hastanın çevresini sevimli ve hoşa gider hale getirmek, ona en iyi musikiyi dinletmek, onu sevdiği insanlarla bir araya getirmektir."[10]

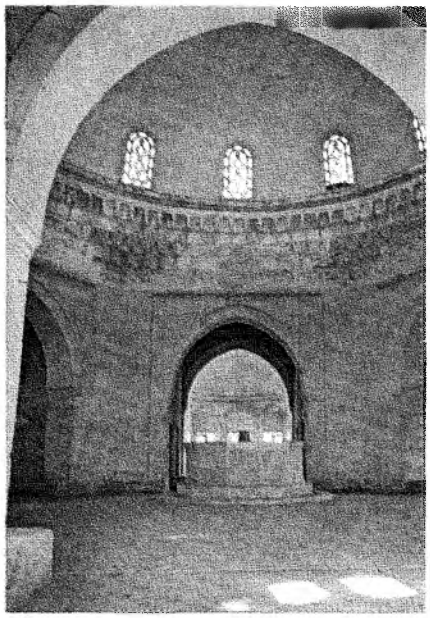
834-932 yılları arasında yaşamış Türk bilgini Ebubekir Razi, Melankoli ve tedavi konusunda önemli bilgiler vermektedir: "melankolik hasta kesinlikle meşguliyetle tedavi edilmelidir... Melankolik hasta balık tutma veya avlanma gibi eğlenceli işlerden birisi ile uğraşmalıdır. Mümkünse çeşitli oyunlara alıştırılmalı, huyunu, ahlakını, davranışlarını beğendiği ve sevdiği kimse ile buluşup görüşmeli, dostluk kurmalıdır. Müzik öğrenmeli, öğretmeli, özellikle güzel sesle okunan şarkılar dinlemelidir. Melankolik hastanın ancak bu şekilde sıkıntılarından kurtularak iyileşmesi sağlanabilir."[11] Dünyaca ün yapan büyük Türk bilgini Farabi (870-950) Musiki-ul kebir adlı eserinde musikinin Fizik ve astronomi ile ilişkisini sınıflandırmıştır:

Makam	Taalluku (Gezegen)	Tabiatı
Geveşt	Zuhal	Toprak (Soğuk-kuru)
Nevruz	Müşteri	Su (soğuk-rutubet)
Selmek	Merih	Ateş (Sıcak-kuru)
Şehnaz	Güneş	Hava (soğuk-rubutetli)
Hisar	Zühre	Tabii imtizaçlı
Mâye	Utarit	Tabii imtizaçlı
Gerdaniyye	Kamer	Tabii imtizaçlı
Rast	Hamel-Koç	Ateş
Irak	Sevr-Boğa	Toprak
Isfahan	Cevza-İkizler	Hava
Zirefkend	Seretan-yengeç	Su
Büzürk	Esad-Aslan	Ateş
Zengule	Sümbüle-Başak	Toprak
Rehavi	Mizan-terazi	Rüzgâr
Hüseyni	Akrep	Su
Hicaz	Yay-Kavs	Ateş
Buselik	Cedi-Oğlak	Toprak
Neva	Delv-Kova	Hava
Uşşak	Hud-Balık	Su

Makamların insan ruhuna etkileri Farabi'ye göre şöyle tasnif edilmiştir:

1. Rast Makamı: İnsana sefa verir.
2. Rehavi Makamı: İnsana bekâ (Sonsuzluk duygusu) verir.
3. Kûçek makamı: İnsana duygu yoğunluğu, hüzün verir.
4. Büzürk Makamı: İnsana Havf (korku) verir.
5. İsfehan Makamı: İnsana hareket kabiliyeti ve güven hissi verir.
6. Neva Makamı: İnsana lezzet ve ferahlık verir.
7. Uşşak Makamı: İnsana gülme hissi verir.
8. Zirgüle Makamı: İnsana uyku hissi verir.
9. Sabâ Makamı: İnsana cesaret, kuvvet verir.
10. Buselik Makamı: İnsana kuvvet verir.
11. Hüseyni Makamı: İnsana sulh (barış) hissi verir.
12. Hicaz Makamı: İnsana tevazu (alçak gönüllülük) duygusu verir.

Ünlü seyyah ve vakünist Evliya Çelebi (1611-1682) ünlü seyahatnamesinde Osmanlı dönemindeki Bimaristanlarda müzikterapi konusunda çok değerli bilgileri günümüze kadar ulaştırmıştır: 1470 yılında, İstanbul'da bulunan 70 odalı, 200 yataklı Fatih Darülşifasında ruh hastalarına müzikle tedavi uygulanmakta idi. Fatih'in oğlu Sultan İkinci Bayezid 1484-1488 yılları arasında Edirne'de Tunca nehri kenarında bir akıl hastahanesi yaptırmıştı. Hastahaneyi gezen Evliya Çelebi diyor ki: "Bu hakir Evliya garip bir şey gördü. Merhum ve mağfur Bayezidi Veli Hazretleri vakıfnamesinde hastalara deva, dertlere şifa, divanelerin ruhuna gıda ve def'i sevda olmak üzere 10 adet biri Neyzen, biri Keman, biri Musikar, biri Santur, biri Çengi, biri Çenk Santuri, biri Ud olup haftada üç defa hastalara ve hassaten delilere musiki faslı verilirdi. Nicesi avazı sazdan hoşhal olur, hakiki ilmi musikide Neva, Rast, Dügah, Segah, Çargah, Suzinak makamları anlara mahsustur. Ama zengüle ile makamı Puselik de Rast karar kılma ademe hayat verir. Cümle saz ve makamlar da ruha gıdadır.[12] Kanuni Sultan Süleyma'nın vezirlerinden Tarihçi Lütfü Paşa'nın Lire'de yaptırmış olduğu bir vakfın, vakıfnamesinde şunlar yazılıdır. "... İkindi zamanı hasbelkader akıl hastalığına muzdarip olan zavallıların tedavisi için hoş elhan ve musikişinas kimselerden müteşekkil bir sazende heyetinin ikindi vaktinde iki saat bu hastaların huzurunda terennüm sazı olarak tedavi hizmetinde bulunmaları..."[13]



Edrine'de II. Bayezid Darüşşifasında hastaların müzikle tedavi edildiği kubbeli merkezi salon.

Eski Türk hekimlerinden Hasan Şuuri'nin "Tadil-i Emzice" adlı eserinde musiki ile tedavi konusunda önemli bilgiler vardır. Şuuri'nin müzik yöntemlerine sahip olmayan bir hekimin tanı ve tedavilerinde başarılı olamayacağı iddiası, bize eski Türk hekimlerinin müzikle tadviye nedenli değer verdiklerini göstermektedir."

Hasan Şuuri Tadil-Emzice adlı eserinde belirli makamların günün belirli zamanlarında etkili olduğunu belirtmektedir belirli makamların sınıflandırılması da şöyledir:

1. Rast ve Rehavi Makamları: Seher zamanı etkilidir.
2. Hüseyni Makamı: Sabahleyin etkilidir.
3. Irak Makamı: Kuşlukta etkilidir.
4. Nihavend Makamı: Öğleyin etkilidir.
5. Hicaz Makamı: İki ezan arası etkilidir.
6- Puselik Makamı: İkindi amanı etkilidir.
7. Uşak Makamı: Gün batarken etkilidir.
8. Zengule makamı: Gurubtan sonra etkilidir.
9. Muhalif Makamları: Yatsıdan sonra etkilidir.
10. Rast Makamı: Gece yarısı etkilidir.
11. Zirefkend Makamı: Gece yarısından sonra etkilidir.[14]

"Osmanlı Saray Hekimi Musa bin Hamûn'un Kanuni Sultan Süleyman'a ithaf ettiği diş tababetine ait Türkçe eser de diş hastalıklarının müzikle tedavisinden bahsederken çocuk psikiyatrisi bakımından müzik tedavisinin önemini bilen eski hekimlerin bunun için hükümdar çocuklarının beşikte müzikle uyutulmasını tavsiye ettiklerini kaydetmesi, Türk çocuk psikiyatrisinin 16. yüzyıldaki parlak devrinin bir kanıtıdır. Çocuk psikiyatrisi bakımından önemli olan bu müzikle tedavi ile ilgili kısım o zamanki Türkçe ile şöyledir: "... Zira kim kendünün yaradılışında konulan ahvale uyaranın gibi sazlar ve avazlar deprenür ve uyanır. Saz deprendikçe ve kımıldadıkça ol huylar dahi deprenip kımıldasa gerek. Ve mizaca her kangı hılt galip olursa o hılta tabi olan huylar ve evsaf zuhura gelip kımıldasa gerek ve mizacı mutedil olan latif muntazam düzenli sazlardan ilmi musiki üzere olan avazelerden ve sazlardan haz edip lezzet bulsa gerek. Hatta kadim hükema (Eski hekimler) zamanlarında merrülsareyn (Çocukları) hususen şehzadeleri beşikte iken muttasıl muzika avezeleri ve sazları ile terdüp edip yanlarında çaldururlar idi. Zira kim mizaçları itidale getürüp ıslah eder idi. Büyüdükçe adl ve istikamet üzerine olurlardı. Alemin nizamına ve islahına sebeb olurdu..."[15]

Musiki makamları ile Bimarhalnelerde yapılan tedaviler için, ehil üstadların bilgi birikimlerinin mahsulü olan

eserler şüphesiz engin bir tecrübenin de takdimi idi. 1693'de vefat eden meşhur Osmanlı şair hekimlerinden Şuuri Hasan Efendi'nin makamlarla hastalıklar arasındaki ilişkileri gösteren tasnifi de çok önem taşımaktadır:

Rast Makamı: Felç illetine devadır.

Irak Makamı: Har mizaçlılara, sersam ve hafakana faydalıdır.

Isfahan Makamı: Zihni açar, zekâyı artırır, anıları tazeler.

Zirefgend Makamı: Sırt ve mafsal ağrılarına ve kulunç'a yararlıdır.

Rehâvi Makamı: Baş ağrısına ve Hafakan'a devadır.

Büzürk Makamı: Ateşli hastalıklara iyi gelir. Zihni temizler, vesvese ve korkuyu uzaklaştırır, fikre istikamet verir.

Nevâ Makamı: Kadın hastalıklarına iyi gelir.

Zengüle Makamı: Kalp hastalıklarına devadır.

Hicaz Makamı: İdrar zorluğuna iyi gelir, şehveti tahrik eder.

Buselik Makamı: Kulunç, bel ağrısı için devadır.

Uşşak Makamı: Nikris ağrılarına faydalıdır. Uyku getirir, rehavet verir.

Hüseyni Makamı: Kalp, karaciğer, mide ve sıtma hastalıklarına faydalıdır.[16]

Türk Musikisi ile tedavi geleneğinde önemli bir yer tutan Darülşifalar hem Asya'da hem de Anadolu ve Arap ülkelerinde, Selçuklular ve Osmanlılar döneminde geliştirilmiş ve korunmuştur: "... 1154 de Şam'da Selçuklu Atabegi Nureddin Zengi'nin kurduğu, bina olara bugüne kadar ulaşan en eski Türk Tıbbiyesi Nureddin Hastanesinin ilk başhekimi Abdul Mecd Afdal ad-Daula Muhammed b. Abdallah al-Bâhili aynı zamanda müzisyen olup, müziğin hastalıkları tedavisindeki tesirini incelemişti. Bu sebepten Türk hükümdarı Nureddin Zengi'nin onu hem hususi hekimi hem de Şam'da tesis ettiği bu hastane ve tıbbiyeye ilk reis al-atibba yaptığını As-Safadi, Kitab al Vafi bi'l Vafayat isimli eserinde belirtmektedir. Sadece şu Şam'daki Türk hastane ve tıbbiyesinde değil, İlk Osmanlı hastane ve tıbbiye tesislerinden 1396 da Bursa'da kurulan Yıldırım Bayezid Darüşşifasi, 1470'de İstanbul'da tesis edilen Fatih Darüşşifası ve 1484'de Edirne'de tesis edilen II. Beyazid Darüşşifalarında müzikle akıl hastalıklarının tedavi edildikleri bilinmektedir. Yalnız Fatih devrinde 1478'de tesis edilen Topkapı Sarayındaki, Enderun denilen kabiliyetli çocuk ve gençlerin askeri bir disiplin içinde yetiştirildikleri saray üniversitesine ait Enderun hastanesinde, bu çocuk yaştaki Enderun talebelerinin müzikle tedavi edildiği İstanbul'u ziyaret eden Baron J. B. Tavernier'in 1975'te Paris'te neşredilen Topkapı Sarayını tarif eden eserinde belirtilmektedir."[17]

Millattan önceki dönemlerde Orta Asya Türk topluluklarında, doğru ve gerçek bilgiye ulaşmak, hasta tedavi etmek, toplum fertleri arasında uyum ve aheng sağlamak amacıyla kulanılan müzik, bir ifade ve duygulara tesir gücü ile zamanla müesseseleşip, tıp ile birleşerek müzik terapi kavramını oluşturmuştur. Selçuklu ve Osmanlı döneminde bilim, sanat birlikteliği ile yerini sağlamlayan Türk müzikterapi geleneği tarafımızdan yapılan çalışmalarla, Avusturya, Almanya, İsviçre ve İspanya'da eğitim hizmetiyle müzikterapist yetiştiren eğitim öğretim kurumu faaliyetine ulaşmıştır. Adı geçen ülkelere okullardan mezun olan öğrenciler ve asistanlar, çeşitli üniversitelerde, resmi ve özel klinik ve hastanelerde terapi ve eğitim hizmetleri vermektedirler. Atalarımızın bizlere miras bıraktığı bu değerli gelenek günümüz insanını tehdit eden müzik yozlaşmasına karşı moral ve sağlık hizmeti veren insani bir konu halinde yeniden değer kazanmaktadır.

1 *Türk Musikisi Ans.* Yılmaz Öztuna, Milli Eğ. Bas. İst, 1969, C: 2, S. 338.
2 *Doğu Türkistan Medeniyet Numuneleri Araş Der.*, Şincang 1985 sayı: I
3 *Çin Tarihi,* Wolfram Eberhard, Türk Tar. Kur. Yayınlarından, T.T.K. Basımevi Ankara 191
4 *Türk Musikisinde Pentatonism,* Ahmed Adnan, İ. Ü. Türkiyat Ar. M. Küt. Arel kit. No: 44 S. 17.
5 *Gökbörü,* Mahmut Ragıp Gazimihal, Sayı: I s: 9, Cumhuriyet Matbaası 1942.
6 *Gökbörü,* Mahmut Ragıp Gazimihal, Sayı: 3 s: 9, Cumhuriyet Matbaası 1942
7 *Osmanlı Tıbbında Beden ve Nefis Terbiyesi,* Nil Sarı (Akdeniz). Yeni Symposium Temmuz-Ekim 1984 yıl: 22 s: 3-4. Cerrahpaşa Tıp Fak. Psikiyatri Kliniği vakfı'nın yayın organı.
8 *Türk Kültürünün Gelişme Çağları,* Bahaddin Ögel. Ankara 1979 s. 267
9 *İbni Sina ve Çocuk Psikiyatrisi,* Arslan Terzioğlu Türk Tarih K. Basımevi Ankara 1984 s. 259.
10 *Müzikle Tedavi,* Bekir Grebene. Güven Kitabevi Ankara 1978. s: 26.
11 *Müzikle Tedavi,* Bekir Grebene Güven kitabevi Ankara 1978 s. 26
12 *Müzikle Tedavi,* Bekir Grebene, Güven Kitabevi Ankara 1978 S. 28.
13 *Garplı Gözüyle Türk Musikisi,* Laika Karabey Akıncı. Doğan Güneş yayınevi İst. 1963 s. 22.
14 *Ruh Hastalıkları,* Fahrettin Kerim Gökay, 5. Basım, Başarı Matbaası İst. 1939 s. 35-36.
15 *İbni Sina ve Türk çocuk Psikiyatrisi,* Arslan Terzioğlu, Türk Tarih Kurumu Basımevi Ankara 1984 s. 263.
16 Arslan Terzioğlu. A.e. s. 266-267
17 Arslan Terzioğlu. A. e. s. 268-269.